PORTUGAL

Par Michel'angelo LAMBERTINI

DE LISBONNE

NOTE PRÉLIMINAIRE

Quelques points obscurs de l'histoire musicale portugaise ont été l'objet d'une étude passionnée de la part de nos savants, comme de celle des savants étrangers; cependant, sauf la partie biographique, qui a été plus largement développée, ces travaux se bornent dans la plupart des cas à examiner des questions partielles ou à révéler quelques renseignements, précieux sans doute, mais limités à des faits isolés, d'une valeur restreinte pour le tableau général de l'histoire.

Peu d'études ont été faites embrassant, d'une forme concrète, toutes les circonstances et tous les faits évolutifs qui ont accompagné, dans le domaine de la musique, la vie intellectuelle de ce pays; nous les devons même à des étrangers, dont on ne saurait nier la compétence, mais qui, n'étant pas sur place, ne pouvaient connaître certains faits non sans intérêt et n'hésitaient pas, dans leur bonne foi, à en dénaturer d'autres[1].

Le manque d'une documentation rationnelle nous empêchant de sortir des limites d'un modeste essai, nous nous bornerons à une exposition, la plus succincte possible, des événements les plus essentiels, nous dispensant de faire les commentaires qui en sont une conséquence naturelle et évitant les détails qui n'auraient qu'une influence minime sur l'examen général du sujet qui nous occupe.

En conséquence, nous avons divisé ce travail en quatre parties ou périodes, soit :

Période troubadouresque;

Période hiératique;

Période italienne;

Période moderne.

Dans la première nous nous occupons des essais balbutiants de la musique en Portugal et de l'art rudimentaire des jongleurs et troubadours; dans la seconde il s'agit du développement considérable que la musique religieuse a pris parmi nous jusqu'à son apogée au milieu du XVIII[e] siècle; vient ensuite l'introduction de la musique dramatique italienne, dont la profonde et durable influence nous a obligé à donner son nom à ce chapitre; et nous faisons commencer la période moderne aux dernières années du XVIII[e] siècle.

PÉRIODE TROUBADOURESQUE

La recherche des circonstances historiques qui ont concouru graduellement à rallier les faibles éléments de l'art primitif et l'analyse des tâtonnements enfantins dont la musique fut l'objet, de la part des premières peuplades qui ont habité le sol lusitanien, pourrait peut-être avoir un intérêt considérable pour des études d'art archéologique, mais elle serait déplacée dans le cadre forcément restreint de ce travail. Et pourtant, ces traditions d'un passé très reculé, si l'on arrivait à en reconstituer les bases, pourraient bien fournir le fil d'Ariane qui conduirait à l'explication de certains problèmes de la plus haute importance, dont on est assez loin d'atteindre la solution, même approximative.

Nous voulons parler, entre autres, de l'influence qu'ont pu exercer sur la primitive monodie lusitanienne, et par conséquent sur la lente élaboration de la chanson populaire, les chants à demi sauvages des colonies celtes, phéniciennes, grecques, carthaginoises, romaines, suèves, visigothes, arabes, etc., qui se sont successivement emparées du territoire lusitanien, et s'y sont installées pendant des périodes plus ou moins longues.

Une autre circonstance s'est produite, éminemment favorable à la création d'une ébauche mélodique, qui contenait les matériaux essentiels d'un art populaire et s'est formée avec les éléments les plus variés du lyrisme étranger : c'est la venue des jongleurs, bouffons et chanteurs maures et provençaux, desquels parlent la plupart des historiens portugais.

La longue occupation arabe dans la péninsule ibérique, surtout dans les régions méridionales, a laissé également des empreintes ineffaçables sur certaines industries locales, et notamment sur les habitudes et sur le vocabulaire du peuple. Dans la terminologie instrumentale, par exemple, il y a nombre de mots dont l'origine arabe est évidente, entre autres *Alaúde* (luth), de Al'eûd; *Guitarra* (cistre, guitare portugaise), de Kuitra; *Rebeca* ou *Rabeca* (violon), de Rebab; *Adufe* (tambourin carré), de Dof; *Atabales* (timbales), de Tabil, etc. Et il va sans dire que si les noms de ces instruments ont définitivement conquis droit de cité dans le langage courant, on a dû, à plus forte raison, pendant cette domination arabe de près de quatre siècles, faire usage des instruments mêmes,

---

1. Un des plus importants travaux de ce genre, assez défectueux pourtant, est celui que le savant russe le Dr Platon Lvovitch de Waxel a publié dans le *Musikalisches Conversation-Lexicon* de Mendel et Reissmann. Il a été reproduit en portugais dans les revues *Arte Musical* (1873-75) et *Amphion* (1884-98), avec des amplifications et corrections de MM. Joaquim José Marques et Ernesto Vieira.

Le savant musicographe français M. Albert Soubies a consacré aussi au Portugal le premier volume de ses intéressantes monographies historiques sur les divers pays européens.

ainsi que des cantilènes qu'ils étaient appelés à accompagner.

D'après le professeur Theophilo Braga, dont les remarquables ouvrages sur les origines et le développement de la poésie populaire et du théâtre portugais[1] seront toujours consultés avec fruit, et auxquels nous nous permettrons de faire de fréquents emprunts, les *zambras*, les *hudas* des muletiers arabes ont pénétré dans le peuple portugais, et le *lingui-lingui* arabe c'est encore la *lenga-lenga* ou chant narratif, plus récité que chanté, dont le nom est très connu en Portugal.

On croit communément que la musique populaire, qui prend ses origines dans les traditons celtiques et germaniques, quelque peu modifiées par la domination romaine, a dû prendre un de ses premiers essors au contact des conquérants musulmans, dont la musique, la danse et la poésie étaient en avance sur celles de l'Occident. Ces premiers fruits de la muse populaire ont pris le nom de *aravias*, à cause de leur forme poétique et surtout du style musical puisé directement dans la source arabe, et ils se sont maintenus dans la tradition de certaines provinces où la population *mosarabe* se condensa davantage[2].

L'agonie de la suprématie arabe a donné lieu, parmi les gens du peuple, à certaines danses ou mascarades où la musique prenait une large part et qui s'appelaient *Mouriscas*; elles figuraient souvent des combats avec les Maures, et nous n'avons pas besoin de dire que dans ces grossières comédies dansantes ce n'étaient pas eux qui avaient le dessus. Les *Mouriscas*, simplifiées plus tard, se sont conservées pendant des siècles non seulement dans la vie du peuple, mais aussi dans les fêtes les plus somptueuses des rois et des nobles, et même dans les processions et autres solennités religieuses, dont nous aurons à nous occuper plus tard; il ne serait même pas difficile d'en trouver les traces actuellement dans certaines fêtes du bas peuple.

C'est par la partie nord du pays qu'est venu le premier courant du lyrisme provençal, et on admet généralement que les anciens troubadours provençaux se soient réfugiés chez nous à la suite de la guerre des albigeois.

Attirés par les seigneurs et par les nobles dames, qui voulaient occuper les désœuvrements de leur vie de château, les jongleurs nomades allaient de manoir en manoir et récitaient des romans et des chansons, accompagnés par les instruments naïfs de cette époque primitive. Avec leurs chants d'amour et leurs chansons de geste ils répandaient largement le germe de la poésie et de la musique populaires.

On gardait dans la mémoire les faits racontés et les chansons. On modifiait peu à peu les uns et les autres, de façon à correspondre plus exactement à l'idéal populaire et à la profondeur des traits dominants.

On variait enfin à sa guise le motif donné et on accommodait la *variante* aux vagues sentiments du peuple et à ses traditions.

C'est ainsi que l'air de Marlborough, qui appartient aujourd'hui au chansonnier populaire de tant de pays, a été pendant longtemps en Portugal aussi un des airs favoris du peuple. C'est ainsi que les ballades provençales prirent, sur le territoire portugais, une forme similaire, sous le nom de *Serranilhas*, espèce de couplets à ritournelle, qui étaient chantés par les bergers et qui peuvent être considérés comme un type ancestral et authentiquement plébéien de la musique lusitanienne.

Nous pourrions encore, comme modèle primitif et grossièrement esquissé de la comédie populaire, citer l'*Arremedilho*, espèce d'intermède ou farce, dont l'introduction en Portugal est attribuée de même aux jongleurs et bouffons provençaux.

Ces jongleurs étaient en même temps instrumentistes, danseurs, chanteurs et même improvisateurs; ils étaient parfois confondus avec les saltimbanques, dont ils reproduisaient souvent les trucs et les grimaces. Il y avait des jongleurs *de bocca* (de bouche), qui sonnaient des instruments à vent; les jongleurs *de penola* (de plume), auxquels appartenaient les instruments à cordes pincées, et, en dernier lieu, les jongleurs *dos atambores* (des tambours), qui battaient des instruments à percussion.

Dans le petit nombre de chansons provençales du XII[e] siècle qu'on a pu recueillir grâce à la tradition écrite, on ne peut relever que très peu d'instruments accompagnateurs qui puissent nous éclairer sur les habitudes musicales des anciens jongleurs; nous n'y voyons cités que l'*Adufe* et le *Citolom*. Mais ceux-là, et particulièrement le premier, sont d'un intérêt tout spécial pour cette étude, et nous ne saurions nous dispenser d'en faire une légère description.

Il paraît qu'on donnait primitivement le nom générique d'*Adufe* aux tambourins, destinés à marquer le rythme des danses et des chansons; il y en avait de deux espèces : le *Pandeiro* (tambour de Basque), à la forme ronde, avec une seule peau et garni tout autour de *cascaveis* (grelots) et de *soalhas* (disques en métal semblables à de petites cymbales), et l'*Adufe* proprement dit, carré, recouvert de deux peaux, et possédant les mêmes accessoires bruyants, mais cachés entre les deux peaux.

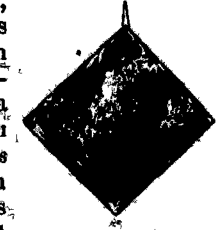


FIG. 350. — Adufe.

Le premier de ces instruments, connu actuellement partout, est, comme on le sait, d'origine égyptienne; le second, plus intéressant pour notre cas, mais d'une généalogie moins noble, a été introduit dans la péninsule hispanique pendant la domination arabe, et il s'est cantonné exclusivement dans quelques provinces du Portugal[3], où les paysannes l'emploient à accompagner les danses rustiques. Son usage était courant chez les Arabes. Un vieux traité de musique d'Alfarabi, en dialecte arabe, et datant du IX[e] ou X[e] siècle, consacre un de ses chapitres à *El adufe, miasaf, y otros casi infinitos*, se référant largement à tous les instruments de percussion adoptés dans la musique orientale[4].

Le fait est que l'*Adufe*, dont l'emploi en Portugal date au moins de l'établissement de la monarchie, est peu ou point connu dans les autres pays européens et est tombé depuis longtemps en désuétude, même dans son pays d'origine.

1. *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez* (1867).
Historia da Litteratura portugueza (1871).
Manual da Historia da Litteratura portugueza (1875).
O povo portuguez nos seus costumes, crenças e tradições (1885).

2. On peut citer spécialement les provinces de *Beira Alta*, *Beira Baixa* et surtout *Algarve*. Dans les îles *Açores*, les *aravias*, introduites par les Portugais qui les ont peuplées dans le temps, conservent encore leur nom original.

3. Notamment dans celles de Traz-os-Montes, Beiras et Alemtejo. Malheureusement, cet instrument typique du pays tombe de plus en plus dans l'oubli.

4. Les seules trois copies connues du *Traité de Musique* d'Alfarabi se trouvent dans les bibliothèques de Madrid, Milan et Leyden.

Pour le *Citolom*, qui n'est autre chose que la *citole* française, la *cuitolle* de Guillaume de Machault, c'était un instrument à cordes pincées, dont la caisse se prolongeait en forme de poire pour en former le manche. Il était employé un peu partout.

Dans les premiers temps de la monarchie portugaise, il n'y avait pas lieu de cultiver les arts de la paix; dans leur empressement à assurer l'autonomie d'une nation nouvellement fondée, le roi et les nobles ne déposaient jamais leur bouclier et leur casque. A peine si on avait le temps de prier et de remercier le Dieu des armées des victoires obtenues sur les Maures et sur d'autres peuples envahisseurs, qui menaçaient souvent de s'emparer d'une partie plus ou moins considérable du pays.

A n'en pas douter, la musique qui faisait les frais des solennités religieuses de ce temps-là ne consistait qu'en un plain-chant barbare et était formé par les chansons du peuple même.

L'ignorance et l'antipathie des classes populaires pour la langue latine et, par suite, pour le chant qu'on y adaptait, a dû créer tout d'abord la *farciture*, ou mélange irrévérencieux de la langue vulgaire avec l'idiome culturel, dans les prières et dans les hymnes sacrés des premiers âges.

La *farce*, soit l'interprétation de l'*hymne farci*, avec tous les détails de trivialité que le peuple lui a ingénument prêtés, ne tarda pas à éclore en pleine église.

Les jongleurs, à ce qu'il paraît, étaient loin d'être étrangers à ce mouvement.

C'est pourtant la création de cette forme d'art, assez rude et vulgaire en effet dans ses débuts, qui a donné naissance aux mystères ou drames bibliques et, pourquoi ne pas le dire? aux *oratorios* sacrés des temps modernes.

Ces espèces de représentations religieuses, *villancicos* ou *mystères*, étaient acceptées de plein gré par les autorités ecclésiastiques, qui voyaient là un moyen d'attirer le peuple à l'église; mais l'abus ne tarda pas à se produire, et vers le XIIIe siècle les éléments satiriques et licencieux y étaient tellement mêlés aux sévères manifestations du culte, qu'on a dû y opposer le pouvoir solennel des conciles et des bulles, pour pouvoir en arrêter les fâcheuses conséquences.

Le *villancico* est pourtant une des formes d'art les plus intéressantes à étudier, par le fait qu'il établit dans la péninsule ibérique un curieux trait d'union entre la musique du peuple et celle de l'Eglise, dont la mutuelle influence peut être constatée depuis les temps les plus reculés jusqu'à une époque relativement très moderne. Lorsqu'on célébrait une fête religieuse, on avait coutume d'y introduire une espèce de récit chanté, souvent à plusieurs voix, où l'on faisait l'apologie du saint qui patronnait la fête; ce récit se composait communément d'un refrain et de plusieurs couplets, que le peuple entonnait dans les intervalles des cérémonies liturgiques.

C'était donc la musique populaire pure, faite et exécutée par le peuple, qui se mêlait naïvement aux plains-chants grégoriens et représentait, pour ainsi dire, la participation spontanée et croyante de l'âme populaire dans les hommages rendus à la Divinité.

On a beau chercher dans les récits des historiens quelque vestige de la musique de cette période initiale de la monarchie portugaise. La tradition écrite est absolument muette sur ce point.

Bien que ce ne soit pas un fait relatif à l'histoire portugaise, nous croyons intéressant de faire connaître l'existence, à la Bibliothèque nationale (Lisbonne), d'un précieux *codex* où la musique écrite joue un rôle important et dont la date, suivant l'opinion la plus autorisée, remonte à cette époque lointaine. Il s'agit d'un *Ceremoniale Episcoporum antiquum valde quod expresse dignoscitur ex notulis Cantus nondum lineis affixis*, titre qu'on a ajouté plus tard et qui était la seule page manquante dans la copie unique de ce merveilleux *codex;* il contient un grand nombre de chants religieux, notés avec des points simples et des neumes, dont la hauteur relative est réglée par une ligne rouge.

C'est le seul exemplaire musical complet qui existe en Portugal, avec la notation dite *neumatique*[1].

Au XIIIe siècle la culture poétique provençale était définitivement introduite dans le pays. Alphonse III, comte de Boulogne, cinquième roi de la première dynastie et premier roi des Algarves, avait apporté de France le goût pour les arts et pour les lettres et s'était fait accompagner par plusieurs savants de ce pays, dont l'influence ne tarda pas à se produire par l'amélioration des mœurs et la vulgarisation des connaissances intellectuelles.

Parmi la suite de ce roi, se trouvaient trois jongleurs pensionnés qui charmaient naturellement par leurs tours et leurs chansons les loisirs du monarque; mais une autre classe de musiciens-poètes devait bientôt s'imposer aux nouvelles exigences de l'époque et aux nouvelles circonstances du pays. Les troubadours, dont nous voulons parler et qu'il ne faut pas confondre avec les jongleurs stipendiés, ne tiraient nullement profit de leur art; ils chantaient pour leur propre plaisir et seulement en honneur de leurs dames.

Malheureusement on n'a pu conserver de cette période primitive du chant troubadouresque qu'un seul spécimen qu'on a recueilli de la tradition orale dans un manuscrit du XVe siècle[2], et qui a été pendant des siècles une des chansons favorites du peuple. C'est la *Canção do Figueiral*, attribuée par plusieurs écrivains à un certain Goesto Ansures, et citée par M. Mariano Soriano Fuertes, dans son *Histoire de la musique espagnole*, avec la musique telle qu'on la voit dans les chansons d'Alphonse le Sage.

En voici la transcription en notation moderne, que nous nous permettons de copier du *Chansonnier de musiques populaires* de MM. Cesar das Neves et Gualdino de Campos[3], sans toutefois pouvoir en garantir l'exactitude absolue.
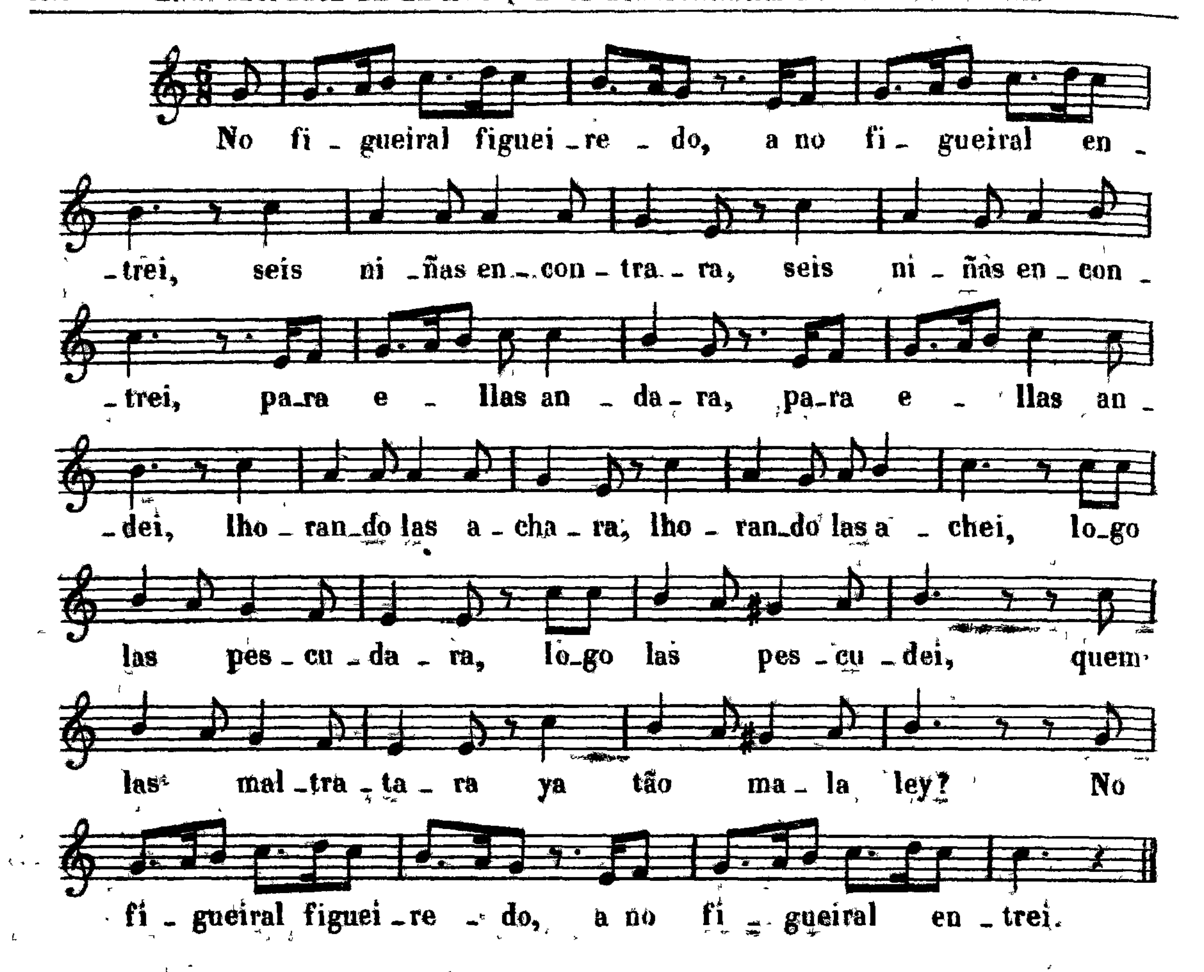
---

1. *Apud* Ernesto Vieira. Suite d'articles publiés sur la revue *A Arte Musical* (1901), à propos de la *Musique dans la Bibliothèque Nationale de Lisbonne*.

Les admirables travaux de M. Vieira sur la musique portugaise, et notamment son *Dictionnaire biographique des musiciens portugais*, ont été pour notre article un secours des plus précieux.

2. Le chansonnier du comte de Marialva, D. Francisco Coutinho.

3. C'est une collection en 3 volumes, contenant 622 chansons, romances, cantilènes, danses, etc., dont la plupart sont dues à l'invention populaire ou simplement adaptées à l'usage du peuple.



Alphonse III était un sédentaire par tempérament et aussi, ce qui est plus curieux, par ruse politique. En effet, on dit que, sous prétexte d'une maladie rhumatismale, il a gardé le lit pendant quatorze ans, avec la seule intention dissimulée d'éviter les exigences de la noblesse et du clergé et d'assurer la couronne à son fils Denis, en se faisant remplacer par lui dans tous les actes solennels du gouvernement.

L'atmosphère paisible qui se créait autour de lui, à cause de ses habitudes tranquilles et apathiques, était bien propre au développement de la poésie et de la musique à la cour. Aussi le chant devint-il une prédilection des nobles, et les rois eux-mêmes se firent-ils un honneur de rimer et chanter leurs vers à l'adresse des plus belles dames de leur entourage.

On fit venir d'un peu partout des trouvères et des troubadours bretons, basques et provençaux, et l'influence qu'ils ont exercée dans toute la péninsule ibérique a dû grandement peser sur les troubadours portugais.

Aymeric d'Ebrard, de Cahors, profond connaisseur de la poésie provençale, fut mandé tout exprès pour instruire le jeune prince qui devait succéder à Alphonse III.

En effet Denis, dont l'instinct artistique et la vive intelligence se réveillèrent bientôt, fut le premier et le plus fameux des trouvères portugais, composant lui-même la musique de ses chansons, malheureusement perdue pour la postérité.

La partie poétique de son œuvre se trouve dans une copie que possède depuis le XVI[e] siècle la bibliothèque du Vatican[1].

On y rencontre 128 chansons du roi Denis, où l'on peut reconnaître deux périodes ou *manières*, représentant deux époques différentes de son activité poétique; dans la première période c'est le vers *limousin*, à onze syllabes, qui caractérise les chansons du roi-poète; dans la seconde, qui contient des spécimens vraiment beaux, ses chansons s'inspirent de l'élément populaire de la *serranilha*, dont nous avons déjà parlé, en lui empruntant non seulement la tendresse et la naïveté de l'accent, mais aussi la forme particulière et la carrure poétique.

Un autre chansonnier portugais du XIII[e] siècle, qui mérite une mention spéciale, est celui du *Collegio dos Nobres* ou d'*Ajuda*, malheureusement incomplet, mais malgré cela du plus haut intérêt pour les recherches artistiques qui nous occupent.

On y voit de très curieuses enluminures, comme on en faisait généralement dans les anciens parchemins; chacune de ces enluminures, grossièrement dessinées, représente un groupe de trois personnages, dont un chanteur, un joueur d'instrument à cordes; le troisième personnage, qui danse, s'accompagne en

1. La première édition qu'on a publiée du fameux chansonnier portugais est celle de 1847, par les soins du docteur Caetano Lopes de Moura (Aillaud, Paris).
Nous citerons ensuite celle de 1875 par Ernesto Monaci, sous le titre de : *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*. Elle contient 1205 productions de plus de 100 poètes de cet admirable cycle. Le *Cancioneirinho de trovas antigas colligidas de um grande cancioneiro da bibliotheca do Vaticano* (Vienne, 1872), ainsi que l'édition allemande, *Das Liederbuch*, publiée en 1894 chez Henri Lang (de Halle), sont également très estimés.

même temps d'un instrument à percussion. On y peut relever, en tout, huit instruments divers, qui seraient censés représenter ceux dont les jongleurs faisaient usage, et remarquons en passant qu'on ne voit parmi eux aucun instrument à vent. Ce sont des vièles[1], des guiternes, des psaltérions, des harpes, des crotales, des tambourins.

Nous avons reproduit ailleurs[2] les dessins, qui peuvent donner une idée approximative des mœurs musicales des anciens jongleurs, mais dont l'authenticité nous semble un peu douteuse. En effet, en constatant sur le chansonnier, entre autres particularités anachroniques, l'existence d'un archet droit, que le XIIIe siècle ne connaissait point, nous sommes tentés de croire que les dessins auront été ajoutés plus tard par un dessinateur légèrement fantaisiste, qui n'était pas bien sûr de son fait.

Mais ce que le chansonnier nous prouve indubitablement, c'est que la veine musicale et poétique de ce temps-là était relativement assez féconde.

Le roi Denis[3] avait donné, comme on peut le croire, une forte impulsion aux arts et aux lettres portugaises, et l'histoire nous dit que, d'après son exemple, presque tous les nobles de la cour s'adonnaient à la poésie et à la musique. La poésie exquise et sentimentale de la Provence, fortifiée par la sève populaire, latente, mais déjà assez vigoureuse dans l'âme portugaise, se répandait même largement dans toutes les classes sociales. Dans la grande collection vaticane on peut voir la signature du roi à côté de celle de ses sujets de toutes les catégories.

Parmi les plus hautement placés, il y a deux des bâtards de l'illustre mari de sainte Élisabeth, le comte de Barcellos et D. Alphonse Sanches, qui étaient aussi des troubadours, dont la veine poétique resta légendaire. Le premier a légué au roi de Castille la collection de ses chansons, dont on ignore le sort; cependant on a du même auteur, entre autres compositions, neuf chansons, qui se trouvent dans le *codex* du Vatican[4]. On en lit également quatorze de son frère dans la même collection.

Un des faits qui ont rendu célèbre le règne de Denis, et qui marque une époque brillante dans la vie intellectuelle des Portugais, est la création, à Lisbonne, en 1290, de l'Université portugaise, transférée en 1307 à Coimbra, où elle est encore de nos jours.

Une chaire de musique s'établissait, vers 1309, à l'Université, et le titulaire respectif en recevait annuellement 65 livres, ou réis 2.340[5]; c'est tout ce qu'on peut savoir sur ces lointains prolégomènes de l'enseignement musical à Coimbra.

Sous Alphonse IV, fils et successeur du roi trouvère, les arts paisibles ne gagnèrent pas grand'chose, occupé qu'il était aux luttes et dissensions de toute espèce avec ses parents de Portugal et d'Espagne.

C'est seulement sous le règne suivant, celui de D. Pedro Ier, dont les amours avec la belle et malheureuse Ignez de Castro restèrent légendaires, que nous pouvons relever dans les vieilles chroniques quelques faits relatifs aux circonstances artistiques de l'époque.

Malgré, ou peut-être à cause de ses infortunes amoureuses, ce monarque, que l'histoire baptisa tour à tour des noms de *Cruel* et de *Justicier*, affectionnait grandement les fêtes et les danses, où il prenait part lui-même souvent, sans craindre de porter dommage à la majesté de son rang.

Alexandre Herculano, le plus notable des historiens portugais, considère le roi Pedro comme un *grand jongleur*. On raconte en effet qu'il avait des manies extraordinaires; une fois même, il fit éveiller pendant la nuit ses joueurs de *trompette* et sortit avec eux en dansant et en se moquant de l'alarme que causait aux bons bourgeois de Lisbonne le spectacle inouï de cette étrange sérénade royale.

Son accompagnement favori était celui des trompettes, instruments très en honneur au XIVe siècle et qu'il ne faut pas confondre avec leurs homonymes actuels. Il n'en admettait pas d'autres, comme on peut le déduire des paroles de son chroniqueur[6] : « Les danses étaient rythmées au son des *longas* (trompettes droites), qui étaient alors en usage, car le roi n'admettait pas d'autres instruments. Quand on désirait lui en faire entendre, il s'en ennuyait fort, et, plein de colère, il faisait appeler ses *trombeiros*[7]. »

Guillaume Perrault, dans sa *Summa vitiis*, justifie la répugnance du roi en disant que, suivant son opinion, les chansons et les instruments de musique touchent et amollissent les cœurs.

C'est entre ce même D. Pedro et l'ambassadeur Mathieu de Gournai que s'est passé le curieux épisode des deux *chifonieurs* raconté par Emile Travers dans son intéressante monographie sur les *Instruments du quatorzième siècle*[8].

Quelques années plus tard, une nouvelle dynastie commençait, celle de la maison d'Aviz, et avec elle une période vraiment chevaleresque et tout à fait éblouissante, qui a marqué, pour ainsi dire, l'aurore de la vie intellectuelle portugaise et l'apogée de la puissance de cette nation.

La cour de João Ier[9], fondateur de cette dynastie, se détache comme un modèle exceptionnel entre toutes les cours européennes, par la splendeur et la magnificence des fêtes et solennités qu'on y organisa.

---

1. Nous voulons parler de la *viele* à archet en usage jusqu'au XVe siècle, et non de la *vielle* à roue, qu'on appelait anciennement *chifonie*.

2. Michel'angelo Lambertini, *Chansons et Instruments* (1902), pas dans le commerce.

3. Né en 1261. Monté sur le trône en 1279. Mort en 1325.

4. L'œuvre poetique du comte de Barcellos a été publiée chez Varnaghen (Madrid), en 1849, sous le titre de *Trovas e Cantares*.

5. Le change normal entre la monnaie française et les *réis* est de 540 reis par 3 francs; mais la valeur de l'argent ayant considérablement diminue, on peut calculer que les honoraires annuels du professeur en question representaient, à peu de chose près, 988 francs de la monnaie actuelle.

6. Fernão Lopes, *Chronica del rey D. Pedro I.*

7. Sous le nom générique de *trombeiros* ou *trombeteiros*, on désignait généralement les joueurs d'instruments à vent au service du roi. On leur a aussi donne le nom de *ministris* ou de *charamelas*.

8. « Lorsque Mathieu de Gournai est envoyé par Henri de Transtamare et du Guesclin à la cour du roi de Portugal, pour s'informer auprès de ce prince si don Pedro est réfugié dans ses domaines, l'ambassadeur trouve auprès du roi deux serviteurs portant chacun une chifonie pendue au cou :

Et li ij menestrez se vont appareillant ;
Devant le Roy s'en vont ambdui chifoniant,
Quand Mahieu de Gournay les va apercevant
Et les chifonieurs a oy prisier tant,
A son cuer s'en aloit moult durément gabant.
Et li Rois li a dit après le gieu laissant :
« Que vous semble ? dit il . sont-ils bien souffisant ? »
Dit Mahieu de Gournay : « Ne vous mentirai ... »
Ens ou païs de France et ou païs normant
Ne vont tels instrumens fors qu'avugles portant.
Ainsi font li avugle et li povre truant. »
Et quant li Rois l'oy, s'en ot le cuer dolant,
Il jura Jhesu-Crist, le père tout poissant,
Que ne le serviront jamais en lor vivant

« Si bien que les deux *chifonieurs* sont renvoyés par le roi *durement courroucié* d'avoir à sa cour, et pour l'accompagner, des joueurs d'instruments considérés en France comme des truands. » (Viollet-le-Duc, *apud* Emile Travers, *les Instruments de Musique au quatorzième siècle d'après Guillaume de Machaut*, 1882.)

9. 1385-1433.

A l'occasion de son mariage avec la fille du duc de Lancastre, eut lieu à Porto un cortège des plus somptueux, à la tête duquel figuraient grand nombre de musiciens jouant des *trombetas* (trompettes), *pipias* (espèce de flageolets), *charamelas* (chalumeaux), *atabales* (tambours, timbales) et *sacabuxas* (saquebutes).

Le roi et la reine venaient ensuite à cheval en de beaux atours et couverts d'or et de pierreries, le cheval de la reine étant conduit par l'archevêque de Braga.

Derrière les souverains suivaient à pied grand nombre de dames et demoiselles de la noblesse et de la bourgeoisie, avec des bouquets de fleurs en main, et entonnant, en harmonieux concert, des cantiques d'hyménée à l'adresse et en honneur des nouveaux mariés. C'était une habitude courante à cette époque, et on la pratiquait dans toutes les fêtes de mariage, quelle que fût la position sociale des époux.

Le grand dîner de cérémonie servi en cette journée mémorable était égayé par des jongleurs et bouffons, qui faisaient des tours, des sauts et des exercices d'acrobatie; la musique n'y a pas figuré, mais, dès le dîner terminé, seigneurs et bourgeois se prirent à danser au son des cantilènes entonnées par les jeunes filles.

Comme on le voit, c'était la musique vocale, et probablement la chanson populaire, qui faisait les frais des soirées dansantes de la cour et d'autres joyeuses fêtes de cette époque.

Il est bien difficile, sinon impossible, de nous fixer sur le caractère moyenâgeux et rude de cette musique populaire; mais ce qui s'impose de suite à notre observation est la multiplicité des formes dont le lyrisme du peuple est revêtu, suivant les circonstances et les faits de la vie individuelle ou sociale. Nous croyons donc intéressant d'indiquer sommairement le nom et la nature des principales chansons et danses du peuple, telles que nous les décrivent les historiens les plus autorisés.

Parmi les plus caractéristiques nous placerons l'*endexa*, chant funèbre, dont on a perdu complètement la trace, et que le peuple allait entonner autour du cercueil des héros qu'il voulait glorifier. La dépouille du fameux connétable Nuno Alvares Pereira, le Cid portugais, le vaillant frère d'armes de Jean Ier, la figure la plus chevaleresque d'une histoire qu'on pourrait croire trop grande pour une nation si petite, a été pendant longtemps le principal objet des pieux pèlerinages de la foule; on dansait autour de sa tombe, au son de l'*adufe*, on y chantait ses prouesses et ses prodiges de bravoure, ses victoires miraculeuses sur les ennemis de la patrie et jusqu'au recueillement claustral des dernières années de sa vie.

Les autres chansons, dont nous avons pris connaissance, sont : l'*épithalame*, dont nous avons déjà parlé et qui est encore vaguement représenté dans quelques provinces portugaises; la *berceuse*, qui est des plus beaux types du lyrisme authentiquement populaire; la *desgarrada*, chant d'amour qu'on improvise et qui est une espèce de défi poétique très répandu dans le peuple; la *serranilha*, dont nous avons déjà mentionné les traits distinctifs; le *romance*, descendant direct de l'*aravia* ou récit héroïque; le *solào*, chant d'amour d'origine provençale; la *barca* ou barcarolle; la *lôa*, qu'on chante en l'honneur des saints; les *maias*, *janeiras* et *reis* consacrées spécialement à certaines étapes du calendrier; la *xacara*, récit dramatique des bohémiens, auquel on veut attribuer l'origine du *fado* moderne; la *trova*, qui représente généralement une prophétie nationale, mais dont le nom est souvent employé par extension pour signifier un chant quelconque de caractère romanesque, et encore d'autres dont l'énumération pourrait devenir fastidieuse.

Comme danses accompagnées de musique spéciale : la *chacota*, dont le nom est également attribué à une moderne chanson populaire de la province d'Alemtejo et dont la parenté avec la *chaconne* ne nous paraît pas douteuse, et la *folia*, la *gitana*, les *bailes de terreiro*, le *sapateado*, le *mochachim*, le *terolero*, le *vilão* et tant d'autres!

Comme on le voit, la littérature musicale du peuple a été assez riche dans le passé.

Pendant le règne, si brillant, de Jean Ier, l'élément populaire entrait pour une large part dans tous les somptueux divertissements seigneuriaux. Des *mouriscas*, des *judengas*, danses mimées du peuple, aux allures parfois excessivement libres, figuraient à chaque moment, non seulement dans les fêtes à huis clos, mais dans toutes sortes de solennités.

Il y avait pourtant grand nombre de ménestrels stipendiés et, selon toutes probabilités, des trouvères espagnols, puisque la langue de nos voisins était absolument à la mode et que l'influence espagnole avait depuis longtemps supplanté le courant carrément provençal des troubadours dyonisiens.

Quant aux instruments, on commençait naturellement à employer la plupart de ceux connus dans les autres pays. La *trompette* est mentionnée dans les statuts de l'Université de Coimbra, datés de 1393, qui imposent l'emploi des trompettes et des chants (*tubis et armonis*) dans tous les actes et cérémonies académiques.

Quant aux autres instruments musicaux en usage alors, nous ne pouvons mieux faire que de transcrire les phrases suivantes de la brochure déjà citée, *Chansons et Instruments* :

« Elles (les trompettes) servirent à l'acclamation du fondateur de la 2e dynastie, le grand maître d'Aviz, et quelques années plus tard se faisaient entendre, en nombre supérieur à 200, à la messe qu'on célébra à Ceuta, lors de la prise de cette ville sur les Maures.

« Dans le palais de ce roi, dont la magnificence est devenue historique, il y avait, paraît-il, une espèce d'orchestre composé des instruments suivants : — *laúde* (luth), *guiturra* (guitare ou guiterne), *harpa* (harpe)[1], *ayabela* ou *arrabil* (rubèbe), *rabecu* (violon) (*sic*), *anafil* (trompette droite des Arabes), *charamela* (chalumeau)[2] et *orgão* (orgue).

« Tous ces instruments étant plus ou moins connus, la seule chose à remarquer ici c'est l'immixtion de la *rabeca* un grand siècle au moins avant son invention en Italie; mais le cas ne nous semble point du tout étrange, étant donnée la facilité des littérateurs non musiciens à estropier les mots techniques de l'art. Il s'agit naturellement d'un *rebab*, qui aura été très

1. Très anciennement connue en Portugal. C'est avec la harpe qu'on chantait, au XIVe siècle, les lais bretons et les amours de Tristan et Yseult.

2. Le chalumeau dont il est question n'est pas le prédécesseur de la clarinette. L'instrument qu'on designait en Portugal sous le nom de *charamela* appartenait à la famille des instruments à anche double; c'était par conséquent une espèce de *schalmey* allemande, dont l'anche était quelquefois couverte, comme dans les cromornes, d'une capsule munie d'une ouverture.

Il y en avait de plusieurs dimensions; les instruments les plus aigus s'appelaient *charamelinha*, et les plus graves *bombarda*.

connu de nos ancêtres, à cause de leurs relations fréquentes avec les Arabes, ou d'un *rebec*, qui était répandu un peu partout au moyen âge. »

L'instrument de cette famille le plus connu de ce temps-là était l'*arrabil*, dont les jongleurs et ménestrels faisaient un usage constant. On en attribue l'introduction en Portugal aux Arabes, pendant le VIIIe siècle, et on suppose qu'en passant les Pyrénées il a pris en France le nom de *rubèbe, rebec*, etc.

Les noms d'*arrabil, rebab, rebec*, etc., ne représentent donc que des modifications insignifiantes du même instrument, ce qui nous amène naturellement à constater que le nom de *rabeca*[1] est plus ancien en Portugal que l'instrument même qu'il prétend aujourd'hui désigner, c'est-à-dire que quand l'instrument nouveau a été connu chez nous, on lui appliqua le nom d'un instrument ancien, au lieu d'accepter la désignation consacrée par les inventeurs mêmes de l'instrument.

Beaucoup de membres de la dynastie d'Aviz ont protégé ou cultivé la musique. Les deux fils du fondateur de cette dynastie, Pierre et Édouard, l'affectionnèrent d'une manière particulière.

Ce dernier, qui lui succéda sur le trône, régla l'organisation de la chapelle royale et imposa aux chanteurs l'étude du *salteiro*[2] (psaltérion), comme étant un instrument indispensable dans la bonne pratique de la musique religieuse. Sa femme, la reine D. Leonor, était une virtuose sur le *monocorde*.

Alphonse V, l'Africain, s'il ne professait pas l'art musical, le prisait beaucoup et en protégeait toutes les manifestations.

Le docteur Sousa Viterbo, dont les excellents travaux historiques[3] sont une source inestimable pour tous ceux qui étudient l'art ancien du Portugal, nous apprend l'existence de nombreux musiciens, qui furent entretenus par ce monarque, — rien moins de quatre maîtres de chapelle, une vingtaine de chanteurs, quatorze joueurs de trompette et plusieurs autres ménestrels pour les *charamelas*, *alaúde* (luth), *tamboril* (tambourin), etc.

C'est un de ses maîtres de chapelle, Tristão da Silva, qui a écrit en Portugal un des premiers, sinon le premier ouvrage didactique sur la musique, et dont nous ne connaissons malheureusement que le titre : *Los amables de la musica*.

Sous Jean II, le successeur d'Alphonse V, les beaux-arts prirent un certain essor, mais on ne peut fixer leur épanouissement définitif qu'au règne suivant, par tant de titres déjà glorieux et éblouissant.

Comme conséquence naturelle de ces tendances, la musique populaire perdit un peu de son universalité. Certaines sortes de chansons disparurent, entre autres le *romance* ou ancienne *aravia*, qu'on se contentait de réciter sans musique.

La licence de la plupart des chansons du peuple les fit même interdire dans les cérémonies du culte religieux, et des règles sévères furent promulguées contre les jongleurs et les pauvres gens, pour qui pourtant la musique était souvent le seul gagne-pain.

D'autre part, on commençait à organiser d'une manière plus convenable et régulière la musique solennelle, destinée à rehausser l'éclat des fêtes, des tournois et des cortèges. A côté des *trombetas* (trompettes), *atabales* (timbales) et *charamelas* (chalumeaux), auxquelles on donnait aussi le nom de *doçainas*, on voyait figurer les trombones primitifs ou *sacabuxas* (saquebutes) dans l'escorte des hauts personnages et à la tête des armées. L'introduction définitive des bandes de musique militaire peut donc se fixer à la seconde moitié du XVe siècle[4].

C'est à la même époque qu'on doit signaler l'usage de deux autres instruments, dont nous parlerons pour la première fois et qui étaient du domaine exclusif du peuple. Ce sont la *gaita* et l'*atabaque*.

Nous en avons trouvé la citation dans le statut pour la procession du Corpus Christi, qu'on faisait toujours en grande pompe : l'*atabaque*, espèce de tambour arabe, devant servir pour accompagner les corporations masculines, et la *gaita* pour celles des femmes, qu'on obligeait également à se faire représenter dans la fête.

Le nom de *gaita* s'applique en portugais à la flûte rustique, au galoubet ou flageolet campagnard; la *gaita de folles* est la cornemuse, la vieille *tibia utricularis* des Romains, dont l'usage dans toute la péninsule hispanique remonte à la plus haute antiquité.

Ces deux espèces de *gaita* étaient et sont encore dans l'usage des pâtres et du peuple.

PÉRIODE HIÉRATIQUE

On a pu assister, dans les temps barbares de la fondation de la monarchie portugaise, au mélange complaisamment accepté de la musique du peuple avec les cérémonies religieuses, et on peut assurer que c'est encore de l'élément populaire que naquit plus tard la musique d'église proprement dite.

Depuis les temps les plus anciens, sous prétexte de divertissement pour le peuple, on faisait dans les églises, comme nous l'avons dit, une espèce de représentation ou mystère, dont le sujet était extrait des principaux épisodes de l'histoire chrétienne. Le *villancico* était une variante de ces représentations mystiques, et, outre les personnages bibliques qui entraient dans sa composition, on y voyait certaines individualités populaires et souvent grotesques, qui contribuaient grandement à enfreindre les lois de la plus élémentaire décence et à troubler la gravité des services religieux.

Pendant des siècles, non seulement on admit dans l'église ce genre de représentations libres et toute sorte d'intermèdes musicaux ultra-profanes, la musique hiératique étant elle-même basée en grande partie sur les chants populaires ou sur ceux qui s'étaient vulgarisés.

A la longue, des abus de toute sorte étant survenus, les ordonnances des évêques et des conciles ont dû promulguer, presque toujours sans résultat palpable, les interdictions les plus sévères[5].

En dehors de quelques plainchantistes, dont l'existence intéresse médiocrement nos études, on ne trouve aucune trace de musique religieuse, réguliè-

1. Anciennement le violon portait aussi chez nous le nom de *violin*, et son féminin *violinha*. Dans l'actualité on l'appelle *rabeca, rebeca* et *violino*.

2. Modernement dit *psalterio, salterio*. La première fois qu'on le trouve dans les ouvrages que nous avons consultés, c'est dans le *Cancioneiro do Collegio dos Nobres* (XIIIe siècle), où il est grossièrement dessiné dans les enluminures qui ornent ce beau manuscrit.

3. *Artes e Artistas em Portugal* (1892) et beaucoup d'articles intéressants et très documentés sur la revue *A Arte Musical* et autres.

4. Les trompettes et les tambours étaient déjà employés depuis longtemps dans les armées.

5. Pour se faire une idée de l'étendue des excès pratiqués, il suffit de dire qu'on est arrivé à défendre de manger, boire, danser et jouer dans les lieux sacrés!

rement organisée, qu'à la fin du XIII[e] siècle, et encore ne s'agit-il que d'une mélopée plus ou moins barbare, avec un accompagnement diaphonique sur l'orgue.

A quelle époque doit-on faire remonter l'introduction de cet instrument dans les églises portugaises? C'est malheureusement une question sur laquelle on ne saurait obtenir le moindre renseignement, et nous devons nous borner à croire que l'instrument liturgique par excellence aura, comme partout, été employé en Portugal pendant tout le cours du moyen âge.

Nous ne connaissons que trop vaguement l'existence d'une chapelle royale du temps de D. Denis, qui l'aurait placée, dit-on, sous l'invocation de saint Michel, et où il aurait fait chanter pour la première fois les Heures canoniques.

On croit pourtant que cette tentative n'a été reprise que beaucoup plus tard par l'influence du roi Édouard et que c'est seulement sous Alphonse V, son fils, c'est-à-dire vers la moitié du XV[e] siècle, qu'on a dû établir une sorte de maîtrise assez primitive et entretenir pour les cérémonies du culte religieux un personnel choisi et dûment exercé. De la liste patiemment dressée par M. Viterbo et de laquelle nous avons parlé dans le chapitre précédent nous relevons même, outre les artistes exécutants de la chapelle d'Alphonse V, un *mestre dos orgãos* (maître des orgues), qui serait exclusivement chargé de l'entretien et de la réparation des instruments.

Convaincu de la nécessité de donner à sa chapelle une organisation plus en rapport avec la majesté du culte et la richesse de sa cour, Don Alphonse envoya un de ses musiciens en Angleterre, afin d'obtenir de Henri VI la permission de copier le *Cérémonial des Rois* et d'en adapter la législation aux usages et convenances du pays.

Cette précieuse copie, qui contient plusieurs antiennes et une messe de *Requiem* en plain-chant, et décrit les cérémonies du couronnement, les obsèques royales, etc., est encore pieusement conservée dans la bibliothèque d'Evora; c'est au palais de cette ville que Jean II organisa sa chapelle royale, vers la fin de son règne (1494), avec la pompe voulue par son père et prédécesseur et d'après les prescriptions du *Cérémonial*, que ce dernier n'avait pas pu mettre à exécution.

Jean II étant mort sans descendance légitime, son cousin et beau-frère, D. Manuel, lui a succédé sur le trône[1].

Ses tendances religieuses se sont brillamment traduites par une protection très marquée à toutes les institutions sacrées et par la fondation du monastère des *Jeronimos*, merveilleux poème de marbre qu'on admire aux environs de Lisbonne, et qui doit être cité non seulement comme un des monuments les plus caractéristiques de sa magnificence, mais aussi comme un souvenir ineffaçable de la glorieuse découverte de l'Inde, qui immortalisa les noms de Vasco de Gama et d'autres grands navigateurs portugais.

D'autre part, le fanatisme et l'intolérance de ce roi, cruellement manifestée par l'expulsion des Juifs et le massacre de ceux nouvellement convertis, jeta une note antipathique sur cette page, pourtant si exceptionnellement belle, de l'histoire portugaise.

C'était la période des grandes fêtes religieuses, des processions somptueuses, auxquelles la musique prêtait une solennité inouïe.

D. Manuel affectionnait spécialement ce genre de fêtes et appréciait la musique en vrai amateur.

Les divertissements de sa cour étaient les plus brillants qu'on eût vus en Portugal.

En effet, lorsqu'un si petit pays, dans un laps de temps si court, arrive à élargir les limites du monde, comme on a fait pendant ce règne, découvrant l'Inde, le Brésil, les îles de Terre-Neuve, de Sainte-Hélène, de Madagascar, et faisant tant d'autres conquêtes maritimes et territoriales, il a bien le droit de s'en enorgueillir.

L'or coulait à flots; le poivre, les épices, les denrées coloniales, qui débordaient des vaisseaux venus de l'Inde, semblaient présager de longues années de richesse.

Quand le roi sortait et traversait les rues de Lisbonne, précédé d'éléphants et d'autres animaux asiatiques, il y avait quelque chose de l'opulence fastueuse d'un rajah; il était un vrai roi de l'Orient, chérissant par-dessus tout le plaisir et la grandeur.

Au palais, on entendait presque journellement la musique des ménétriers[2].

Tous les jours de fête, pendant les repas du roi, on jouait des *charamellas*, saquebutes, cornets à bouquin, harpes, tambourins et *rabecas*[3], auxquelles on joignait aux grandes fêtes les *atabales* et les *trombetas*. Cependant nous savons qu'heureusement ces instruments ne se faisaient point entendre tous à la fois; ils se divisaient en groupes pour donner plus de variété au concert.

Pendant les danses des nobles, destinées aussi à agrémenter les repas du roi, on entendait encore les luths et les tambours de Basque, joués par des musiciens mauresques.

Le chroniqueur auquel nous empruntons ces renseignements[4] nous mentionne pour la première fois le clavecin, comme étant l'instrument qu'on voyait figurer dans les audiences royales, à côté du théorbe, pour accompagner la musique vocale.

Le fait même d'admettre la musique dans les audiences nous prouve la prédilection que le monarque avait pour cet art.

Ce penchant a eu de nombreux imitateurs, surtout parmi les plus hautes personnalités intellectuelles du XVI[e] siècle.

Garcia de Resende, Ayres Barbosa, João de Barros, Sá de Miranda, Damião de Goes surtout, et d'autres qui furent d'illustres écrivains, des poètes, des érudits, étaient en même temps de grands amateurs de musique, que plusieurs cultivaient pratiquement et dont tous ont parlé dans leurs livres.

A la chapelle royale, qui était des plus riches de l'époque et que D. Manuel avait transférée à son magnifique palais *da Ribeira*[5], en la plaçant sous le vocable de saint Thomas, on commence à voir figurer des artistes d'une certaine valeur. La reine et les princes possèdent également des chapelles. Les

1. 1495-1521.
2. Ceux-ci venaient surtout des Flandres.
On sait qu'en 1515 le monarque chargea Silvestre Nunes, son délégué en Flandres, d'engager quatre des meilleurs ménétriers, qui vinrent en effet de Malines, Bruxelles, Louvain et Bar-le-Duc.
3. Comme il a été dit, le nom de *rabeca* est actuellement synonyme de violon, mais celui-ci n'a été introduit en Portugal que vers la fin du XVI[e] siècle.
4. Damião de Goes. *Chron. do felicissimo rey D. Emmanuel.*
5. Ce palais était situé sur l'emplacement où se trouve aujourd'hui la place du Commerce, qui donne sur le Tage et peut être considérée comme l'entrée grandiose de la ville.

cathédrales, les ordres monastiques et militaires, les confréries, les hôpitaux, les simples paroisses même, si elles ne peuvent se payer le luxe d'instrumentistes, ont au moins un *tangedôr* (joueur) d'orgue.

M. Sousa Viterbo, dans ses travaux de patiente investigation, a tiré de l'oubli le nom de plusieurs artistes de cette époque, tels que les maîtres de chapelle João de Coimbra, Diogo de Belmonte, Matheus de Fontes, Diogo Gonçalves, Fernão Rodrigues et João de Villa Castim, ainsi que celui de plusieurs chanteurs, organistes et luthistes, dont on avait perdu la trace.

A l'aurore du xvie siècle, nous apparaît une figure on ne peut plus intéressante dans l'histoire de la musique et du théâtre portugais. Gil Vicente, un des exemples fréquents de l'encyclopédisme de la Renaissance, avait été ciseleur très habile de la reine Eléonore, femme de Jean II, et était en même temps poète, acteur et musicien.

C'est en puisant son inspiration dans les mœurs du peuple et en se basant sur les anciennes traditions populaires qu'il écrivit ses premiers monologues et *autos*, où la musique avait presque toujours sa part et où lui-même se présentait en acteur et en chanteur. Ces *autos*, dont quelques-uns d'une extrême beauté, sont considérés comme étant le premier essai de la littérature dramatique en Portugal[1]. Beaucoup sont écrits en espagnol, et on doit noter la prépondérance, de plus en plus accentuée, des mœurs et des habitudes de l'Espagne sur la cour, sur la noblesse et même sur le peuple portugais. Le roi, marié successivement à trois princesses espagnoles, accordait une protection très marquée à tout ce qui venait du pays voisin; le castillan était la langue pour ainsi dire officielle de sa cour; les bouffons espagnols étaient ceux qu'on y préférait. Le texte des chansons et des romances était très souvent écrit dans la même langue; du caractère même et de la carrure de la musique de cette époque ressort naturellement une origine identique.

Un autre mouvement commençait à se prononcer aussi, qui devait produire une influence musicale très vive sur ce petit pays, voué depuis tant de siècles, hélas! à subir les courants les plus variés de l'art étranger, sans parvenir jamais à s'en affranchir totalement; c'étaient les mensuralistes flamands, qui lançaient partout les bases définitives du contrepoint et répandaient leur œuvre de divulgation dans les principaux centres d'activité artistique de l'Europe. Le Portugal ne fut pas étranger à ce mouvement civilisateur, et les noms de Jean Ockeghem et de Josquin des Près sont cités avec une telle fréquence par les littérateurs et poètes de l'époque, qu'on est porté à croire que leurs œuvres étaient très appréciées des musiciens mêmes et qu'on se faisait un honneur de les imiter.

Mais revenons à Gil Vicente. Pour lui la musique n'avait pas de si hautes visées. Il se contentait d'appliquer à ses *autos* et comédies la musique même du peuple ou de composer des chansons du même genre, qui ne tardaient pas à se répandre dans les classes populaires.

Il avait peut-être raison; si le génie musical du fondateur du théâtre portugais, moulé avec de l'argile rustique, mais saine, avait eu des continuateurs, comme il en a eu, et des plus fameux, au point de vue littéraire, il n'est pas improbable que les traditions musicales du pays parvinssent à s'affermir plus noblement et à créer dans la suite l'ensemble d'éléments indispensables à une existence fructueuse et libre. On peut constater qu'il s'en plaint lui-même quand, dans une de ses tragi-comédies[2], il remarque le dépérissement du génie poétique du peuple, en l'accusant d'abandonner les tambourins et les danses joyeuses et simples.

Gil Vicente nous parle très fréquemment dans ses œuvres de chansons et d'instruments connus alors; il cite entre autres souvent la *viola*.

Ce n'est ni la viole ni aucun de ses dérivés, mais tout bonnement la guitare telle qu'elle est connue à l'étranger ou à peu près. Il ne s'agit pourtant pas non plus de la *guitarra* portugaise, dont nous nous occuperons plus loin et qui est un instrument relativement moderne.

La *viola* portugaise, accompagnatrice traditionnelle de la chanson de ce pays, a été de tout temps très répandue dans presque toutes les provinces continentales, ainsi que dans les îles de Madère et Açores. Elle est plus petite, dans son type principal, que la guitare française et est montée généralement avec des cordes en acier.

Faisant un nouvel emprunt à un ouvrage déjà souvent cité[3], nous dirons que la *viola*, à laquelle on donne aussi le nom de *viola d'arame*, *viola chuleira* et *viola braguesa*[4], est de trois grandeurs différentes dans nos provinces du Nord, tandis que, chez les insulaires, les plus petits modèles ont des cordes en boyau, ce qui change tout à fait le son et le caractère de l'instrument.

Nous donnons ci-après la reproduction graphique de plusieurs modèles des plus connus.

Cet instrument est, du reste, avec la *guitarra*[5], l'instrument typique du peuple portugais; on peut même le considérer comme l'instrument classique de chez nous, étant donné qu'il est plus ancien que la *guitarra* et qu'il est considérablement employé dans tous les centres populaires.

Il y a des provinces où la *viola* est la compagne inséparable de tout paysan, de tout laboureur, de tout ouvrier rustique, dans ses moments de loisir. Il lui confie les soucis de son dur labeur; il lui raconte, plein de trouble, de tristesse, les dédains de la femme aimée, et lance aussi, de sa guitare fidèle, un joyeux appel aux solides gars et filles du village, qui les entraîne aux danses alertes et pimpantes, aux gaies chansons du dimanche.

La *viola* se monte généralement avec trois cordes doubles pour les aigus et deux cordes triples pour les basses, en tout douze cordes, dont dix en acier nu et deux recouvertes du même métal ou de cuivre. La *viola braguesa* diffère de celle-ci en ce qu'elle ne possède généralement que dix cordes, tout en ayant les mêmes douze chevilles. C'est une singularité que nous n'avons jamais comprise, mais le chevalet de l'instrument ne possédant en effet que dix trous, il faut bien convenir qu'il y a deux chevilles parfaitement inutiles.

1. « Toute l'Europe connut Gil Vicente. Erasme, pour le lire dans sa langue, apprit le portugais. C'est dans Gil Vicente que Lope de Vega puisa l'esprit et la forme de ses pièces. On ne peut douter que le théâtre espagnol n'ait été enfanté par le théâtre portugais. » (Mme Adam, *la Patrie portugaise*. 1896.)
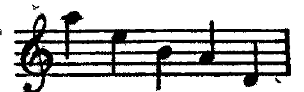
2. *Triumpho do Inverno*.

3. *Chansons et Instruments*.

4. Viole de Braga, car on la suppose originaire de cette ville, où elle est très spécialement usitée.

5. Les noms de *viola* et de *guitarra* sont souvent confondus, même dans la littérature musicale portugaise du xviiie siècle.

Dans tous les cas, les cordes à vide ne représentent que cinq sons différents, qui s'accordent[1] :



En fermant la parenthèse dont nous avons jugé convenable d'honorer la populaire *viola*, nous allons consacrer quelques lignes à un savant du XVIe siècle, excellent musicien en même temps et une des personnalités les plus intéressantes de notre histoire.

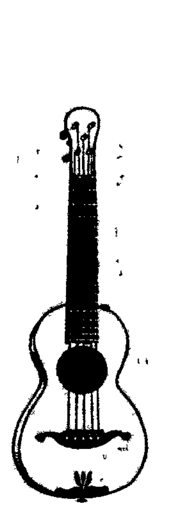



FIG. 351. Rajão.

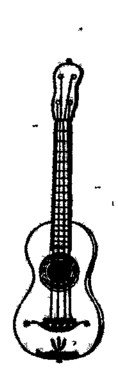


FIG. 352. Cavaquinho.

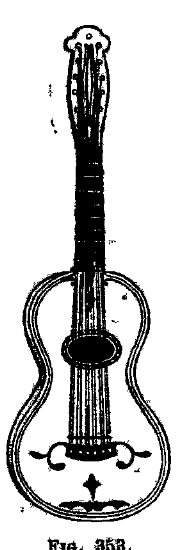


FIG. 353. Viola braguesa.

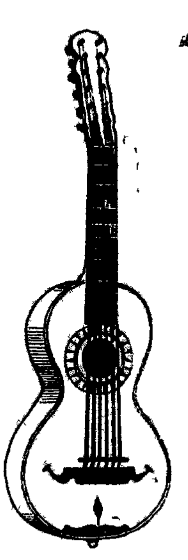


FIG. 354. Viola madeirense.

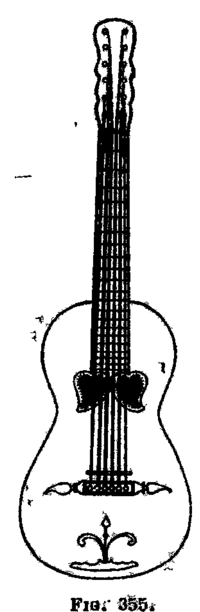


FIG. 355. Viola michaelense.

TYPES DIVERS DE LA GUITARE EN PORTUGAL

C'est Damião de Goes, l'ami d'Erasme[2]. Doué d'un talent et d'une finesse d'esprit tout à fait exceptionnels, et désireux en même temps de parcourir les pays les plus civilisés de l'Europe, il obtint qu'on lui donnât une mission de confiance en Flandre. Il visita successivement la Pologne, la Suède, le Danemark. Il vit Luther à Wittenberg, et, à Fribourg, se lia d'étroite amitié avec Erasme. Après avoir parcouru l'Italie, il se fixa à Louvain, capitale du Brabant; quand cette ville fut assiégée par les armées de François Ier, il fut élu par le Sénat pour diriger la défense de la ville, ce qui lui valut d'être prisonnier des Français et d'avoir à payer une rançon de 2.000 ducats.

Pendant ses voyages il ne cessait pas de cultiver la musique, comme chanteur, comme instrumentiste et comme compositeur[3]; c'est par cette dernière qualité que Damião de Goes s'impose particulièrement à notre attention, car deux de ses motets, et les seuls qui soient parvenus jusqu'à nous, sont à peu près les premiers travaux portugais, dans le domaine de la musique pratique, qu'on connaisse aujourd'hui.

Le premier de ces motets est compris dans une rarissime collection de S. Salblinger, — *Cantiones 7, 6, 5 vocum longe gravissimæ*, — publiée à Ausgbourg en 1545. Il est fait, à cinq parties, sur les paroles *Surge prospera amica mea*.

Le second motet, à trois voix, basé sur le verset *Ne laeteris inimica mea*, a été publié dans le *Dodecachordon* du célèbre Glareanus[4], à côté d'ouvrages des plus fameux musiciens de l'époque, tels que Obrecht, Ockeghem, des Prés, etc.[5].

Le style de ce motet procède directement du style flamand alors à la mode.

On peut se faire une idée exacte de l'estime de Glareanus pour notre compositeur par ce passage du *Dodecachordon* :

« Subjungemus autem hujus Modi aliud exemplum amici nostri Damiani à Goes Equitis Lusitani, viri nobilis, et eximii nostræ tempestatis Symphonetæ. Qui postquam totam ferme lustrasset Europam, hic ad Hercyniæ sylvae caput D. Erasmum Roterodamum,

1. On ne peut donner cet accord que sous toutes réserves, d'autant plus que chaque instrumentiste a, là-dessus, une théorie assez fantaisiste.

Le premier ouvrage que nous connaissons s'occupant de la *viola d'arame* est celui de Manoel da Paixão Ribeiro, un amateur dont la principale occupation était l'enseignement primaire et la grammaire latine.

Dans son traité, qui porte la date de 1789, il déclare son ouvrage comme étant utile à tout le monde, et *spécialement aux gens de lettres et aux dames !*

Selon lui, la première occupation du violiste devait consister à mettre les sillets (frettes) dans la touche de son instrument, ce qui se faisait, comme dans les violes anciennes, en enroulant, aux distances voulues, des morceaux de corde dans le manche. Le travail d'établir ces sillets est connu en Portugal sous le nom de *pontear*.

Il donne ensuite des renseignements qui peuvent être intéressants pour le choix des cordes, la façon dont on doit les placer sur l'instrument, la manière d'accorder, etc.

2. Les travaux de MM. Ernesto Vieira et Carlos de Mello, érudits musicographes, qui se sont occupés largement, dans la revue *A Arte Musical*, de la biographie musicale de Goes, sont très utiles à consulter.

3. Lors de son séjour à Louvain, il composa même de la musique pour les églises de cette ville.

4. Bâle (1547). Le motet de Goes se trouve à la page 264 de la première édition.

5. On peut en voir la reproduction dans les ouvrages suivants : John Hawkins, *General History of the science and Practice of Music*, 1776 (2e vol., p. 438), et Thomas Busby, *History of Music*, 1819 (1er vol., p. 539).

Beaucoup d'autres auteurs parlent, avec les expressions les plus flatteuses, du compositeur portugais : — entre autres, David Clément, Paul Freher, Gerber, Mendel, Fetis, Mendel et Reissmann, Eitner, Champlin et Apthorp, etc.

D'autre part, Cornelius Loos, auteur d'un ouvrage intitulé *Illustrium Germaniae Scriptores Catalogus* (Moguntiæ, 1582), a eu la singulière fantaisie de considérer Damião de Goes comme Belge; il a été malheureusement suivi dans cette grossière erreur par Van der Straeten dans son importante monographie sur la *Musique aux Pays-Bas* (6e vol., p. 417, et 8e vol., p. 231 à 235).

invisit, cujus hospitio aliquot mensibus suavissimæ est usus, hinc inter nos noticia orta, hinc amicitia facta, quæ nunquam quo ad uixero evanescet[1]. »

C'est seulement après son retour définitif en Portugal (1545) qu'il écrivit les chroniques des rois Emmanuel et Jean III, admirables travaux de critique et d'histoire, qui le placèrent d'emblée au premier rang des illustrations littéraires de son siècle.

Appartenant à peu près au même temps, nous trouvons un spécimen de musique profane portugaise dans le *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, publié par Francisco Asenjo Barbieri à Madrid (1890), et où ce remarquable artiste espagnol a rassemblé et commenté 460 productions des principaux poètes et musiciens de ce temps-là.

Ce sont des chansons d'amour, dans le style flamand, comme les motets de Damião de Goes, et dont l'auteur, du nom de João de Badajoz, était un des plus fameux musiciens de la chambre du roi.

Malgré le fanatisme funeste de Jean III, subissant l'influence de la nouvelle et déjà si puissante Compagnie de Jésus et cruel introducteur du tribunal de l'Inquisition, ce roi octroya aux lettres et aux arts une protection décidée, et son époque est considérée comme un des points culminants de la civilisation portugaise; non seulement il attira à ce pays un grand nombre de professeurs français et espagnols, mais il subventionna beaucoup de jeunes gens qu'il envoya compléter leur éducation dans les universités étrangères. Il donna un nouveau règlement à l'Université portugaise (1537), et quelques années plus tard un maître espagnol, Matheo de Aranda, antérieurement maître de chapelle de la cathédrale de Lisbonne, était nommé pour en diriger la chaire de musique[2].

Il fit également venir d'Espagne le célèbre joueur de *viola* D. Luiz Milan, qui était très considéré en Portugal parmi les nobles de la cour et touchait des appointements princiers[3].

Il existe à la Bibliothèque Nationale de Paris une copie d'un *Libro de vihuela* (livre de viole) de D. Luiz Milan, qu'il a consacré à Jean III et où l'on trouve une grande quantité de *villancicos* et *romances viejos*, avec accompagnement de guitare en tablature[4].

Il va sans dire qu'à cause du fanatisme excessif de ce monarque, l'art hiératique ne pouvait cesser de faire de rapides progrès.

On connaît des artistes qui firent partie de la chapelle que son père lui donnait, alors qu'il n'avait que douze ou treize ans, et on sait qu'il voua, toute sa vie, un intérêt particulier aux nombreux musiciens qui la composaient.

Il eut à son service pas moins de cinquante-trois chanteurs, huit musiciens de chambre, seize ménétriers, douze joueurs de trompette et huit joueurs de timbales.

La musique religieuse commençait à jouir d'une grande faveur. En 1538 on défendit la représentation des *autos* dans les temples, et quelques années plus tard le docteur Martim de Azpicuelta Navarro, professeur de l'*Université*, proscrivit à l'église, dans un de ses ouvrages[5], l'emploi des violes, harpes, flûtes, cornemuses, trompettes et chalemies. On améliora le plain-chant d'après les règles savamment exprimées dans les traités de Manuel Mendes, du prêtre espagnol Juan Martinez et autres du même genre très répandus dans toute la péninsule[6].

Les cathédrales et les corporations religieuses furent pourvues de nombreuses et brillantes pléiades d'instrumentistes et chanteurs. L'enseignement de l'orgue se vulgarisa d'une telle façon, qu'on arriva à compter, seulement à Lisbonne, rien moins de 13 écoles publiques destinées à l'étude de cet instrument[7]. De ce mouvement, fortement favorisé par le jésuitisme dominant, qui avait la clef de tous les établissements d'éducation et imposait à toutes les classes sociales son autorité tyrannique, résulta, comme conséquence naturelle, un certain ralentissement dans le lyrisme populaire. Les exorcismes des disciples de Loyola et les autodafés de la sainte inquisition n'avaient pas, comme on le pense bien, le privilège de délier les bouches ni de donner un libre essor à la gaieté du peuple!

On voit pourtant que la musique artistique se maintient dans des conditions assez favorables, ou du moins qu'on la cultive avec passion et non sans un certain succès.

João de Badajoz et Gonçalo de Baena, musiciens de la chambre du roi, sont souvent cités comme excellents artistes de leur temps. Vicente Lusitano, théoricien de valeur, soutint des défis en Italie avec Niccola Vicentino, sur des points de théorie musicale, et parvint même à vaincre son redoutable adversaire. Angela Sigéa, dont le père était né à Nîmes, fut une musicienne remarquable, qui brilla comme professeur et comme virtuose dans le palais de la princesse Marie, sœur du roi. Peixoto da Pena excella tellement sur la guitare qu'il fut appelé à la cour impériale et royale de Madrid, comme ménestrel de Charles V. Manuel Cardoso écrit un *Passionarium*, contenant le plain-chant pour toutes les cérémonies liturgiques de la semaine sainte[8], ouvrage très apprécié dans son temps. Frère Heliodoro de Paiva était non seulement compositeur et chanteur de mérite, mais il jouait avec un remarquable talent de la harpe, du clavi-orgue, de l'orgue et de la *viola d'arco*.

Et disons à ce propos que la *viola d'arco*, dans le sens de viole à bras, et la *viola baixa*, *baixão* (viole de

1. « Ajoutons pourtant un autre exemple de ce mode de notre ami Damien de Goes, noble chevalier portugais et musicien remarquable de notre temps. Lequel, après avoir parcouru presque toute l'Europe, est venu ici au chef-lieu de la Forêt Noire en visite à l'illustre Erasme, de Rotterdam, dont il a reçu une agréable hospitalité pendant quelques mois; d'où naquit notre connaissance et s'établit une amitié qui ne s'éteindra jamais de mon vivant. »

2. Il publia à Lisbonne un double traité de plain-chant et de chant mesuré, devenu d'une rareté extrême. Le feu roi D. Carlos en acheta, il y a quelques années, une copie à un libraire de Berlin, au prix de plus de 1.600 francs.

3. 7.000 cruzados, suivant Mariano Fuertes, *Historia de la musica española*, déjà cité.

Cette somme, qui est en réalité extraordinaire, équivaut à peu près à 156.000 francs.

4. *Le comte de Morphy*, dans son ouvrage *les Luthistes espagnols du seizième siècle*, reproduit en notation moderne un certain nombre d'ouvrages musicaux de Louis de Milan, contenus dans son *Libro de vihuela*.

5. *Commento ou romance sobre el capitulo Quando de Consecratione* (1545).

6. C'est le même Dr. Navarro qui nous dit, dans le *Commento* déjà cité, que « les religieuses de Coimbra sont dignes d'être imitées partout ailleurs, tellement est grave, cadencée et bien concertée la musique qu'elles chantent à plusieurs voix, sans corrompre ni changer quoi que ce soit au plain-chant ».

7. Il est bien regrettable d'avouer qu'actuellement on n'en trouve pas même une dans tout le pays. Au Conservatoire de Lisbonne, il n'y a ni classe d'orgue ni même l'instrument.

8. Il a été imprimé à Leiria, ville portugaise, par Antonio de Mariz, en l'année 1575. C'est à peu près la date à laquelle on peut faire remonter les premiers essais d'imprimerie musicale en Portugal. Antonio de Mariz s'établit plus tard à Coimbra, et vers la fin du XVI[e] siècle un certain Peter Van Craesbeck, élève de Plantin (d'Anvers), arriva à Lisbonne, où il fonda un atelier de typographie musicale qui produisit de remarquables travaux dans ce genre. Cet établissement, sous la direction de ses successeurs, dura jusqu'à la fin du XVII[e] siècle.

gambe), sont souvent citées comme instruments très cultivés à cette époque.

Il paraît certain qu'on introduisit en Portugal la viole à bras vers le commencement du XVI[e] siècle.

Quant à la viole de gambe, jouée communément par des religieuses, elle servait, dans les églises, à accompagner les chants liturgiques.

Si nous avons cité trois ou quatre des principaux artistes de cette époque féconde, nous en avons supprimé des douzaines, car le but qui principalement nous intéresse est de réunir, dans un aperçu aussi succinct que possible, les éléments qui peuvent concourir à l'analyse de l'histoire musicale du pays, dans son ensemble, sans nous arrêter aux faits personnels, qui sont du domaine des travaux exclusivement biographiques[1].

Dans cet ordre d'idées il convient de mentionner aussi les constructeurs d'instruments, sans trop nous inquiéter du degré de leur notoriété, mais dans le seul dessein d'attirer l'attention sur les premiers essais de l'industrie artistique, aujourd'hui presque absolument déchue en Portugal; et nous croyons savoir à ce propos que, pendant ce XVI[e] siècle, on fabriquait dans le pays même la presque totalité des instruments de musique dont on avait besoin.

Pour les orgues, les noms de Bento de Solorzano, de *mestre* João, d'Elias de Lemos, de Heitor Lobo, nous donnent une preuve de l'existence d'ateliers spéciaux, où ces instruments étaient non seulement réparés, mais, suivant des documents connus, fabriqués de toutes pièces.

Diogo Dias et Alvaro Fernandes fabriquent des violes, Adão Pires des tambours, etc.

Pourtant, malgré ces indices de prospérité artistique, la patrie portugaise roulait sur une affreuse pente, tant à cause de l'abandon de la plupart des pays conquis, qu'à cause des trames hypocrites de la Compagnie de Jésus, de la lâcheté de plusieurs, de l'indifférence de tout le monde.

Quelques années de plus, et la nationalité portugaise même sera broyée dans la main puissante et ambitieuse de Filippe II de Castille!

Heureusement un soleil se lève, qui doit éblouir le monde et dont les brillants rayons pourront vibrer encore sur la terre froide et inanimée de la patrie. Nous voulons parler de Luiz de Camões, l'immortel chanteur des gloires portugaises, le poète à la lyre d'or, dont les strophes gigantesques devaient rester éternellement comme la plus vivante et la plus héroïque des épopées.

La patrie se meurt; c'est lui-même qui nous le prédit, et il meurt avec elle, après avoir légué à la poésie de tous les temps, sous le nom de *Lusiades*[2], un des plus beaux joyaux de l'intellectualité humaine.

Dans le crépuscule du XVI[e] siècle, assombri par la catastrophe d'Alcacer-Kebir, qui a enseveli dans les plaines africaines, avec la fleur de la noblesse et des armées portugaises, le roi Sébastien lui-même, comme une des premières victimes de ses folles prétentions de conquérant[3], on peut citer quelques faits qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire musicale.

Tout d'abord il faut consigner que, tandis que dans le XV[e] siècle et pendant les trois premiers quarts du siècle suivant, on engageait des artistes étrangers, espagnols surtout, à s'établir en Portugal, c'est maintenant ce pays qui commence à répandre les siens au dehors. Nous aurons plus tard l'occasion de parler de ceux qui s'illustrèrent davantage à l'étranger.

Il paraît aussi que, malgré les troubles politiques et la situation menaçante dont nous avons déjà parlé, la *manie* du peuple pour les danses et pour la musique s'accentua d'une manière exagérée.

Ceci nous est prouvé par un édit de 1559, où l'on défendait, dans la ville de Lisbonne et ses alentours, les rassemblements d'esclaves, les *bailos* (danses) et les musiques, sous peine de prison, aggravée d'une amende pour les joueurs et danseurs.

Si l'on pouvait ajouter la moindre foi au rapport de Filippe de Carverel[4], secrétaire de l'ambassade envoyée par les états d'Artois au premier roi Philippe, quand celui-ci était en Portugal pour consolider sa domination, on serait convaincu que de tels arrêts n'auraient eu aucune influence sur l'enthousiasme musical du peuple.

Il nous dit en effet : « L'on conte, pour montrer que les Portugais sont très grands amateurs de leurs *guiteres*, qu'il a été trouvé ès dépouilles du camp du roy Sébastien, de Portugal, après la déroute en laquelle il fut deffait par le Roy de Fez et de Marroc, environ dix mille guiteres, chose incroyable, mais à laquelle aucuns donnent couleur, parce que les Portugais s'embarquans jouoient ordinairement ce refrain :

Los Castellanos mactan los toros,
Los Portuguezes mactan los moros. »

C'est tout simplement une gracieuse plaisanterie de Son Excellence, qu'il ne faut pas prendre au sérieux dans ses moments de bonne humeur!

La légèreté avec laquelle on a de tout temps parlé des choses portugaises à l'étranger est devenue presque proverbiale, et le temps n'est pas loin où l'on considérait, même parmi les gens d'une certaine culture intellectuelle, le Portugal comme étant une province espagnole.

Et pourtant, dans ce petit pays les traditions sont tellement vives et personnelles, l'histoire est si saillante, la vie politique est si différente, les gloires et les malheurs divergent tellement de la gloire et des malheurs de la nation voisine, qu'on n'arrive pas à s'expliquer les vrais motifs de cette malencontreuse confusion. Nous n'en trouvons qu'un, d'une certaine vraisemblance : c'est l'emploi très courant de la langue espagnole, spécialement pendant le XVI[e] siècle et une bonne partie du suivant. Pour le texte des chansons et des romances, on la préférait presque toujours à la langue nationale; c'était une affaire de mode, cette capricieuse déesse qui n'a ni frein, ni loi, ni raison d'être.

---

1. C'est le moment de recommander le *Dictionnaire*, déjà cité, de M. Ernesto Vieira et *Os Musicos portuguezes* de M. Joaquim de Vasconcellos, critique d'art et investigateur infatigable de l'histoire musicale portugaise.

Ces deux beaux ouvrages, en effet, nous servent à chaque instant pour contrôler nos travaux.

2. Et non *Luisiades*.

3. Il a noblement payé cette folie. Voyant perdre toute chance de salut, il s'élança tout seul au cœur des phalanges ennemies, semant autour de lui la mort et la terreur et répétant pour la dernière fois son refrain favori :

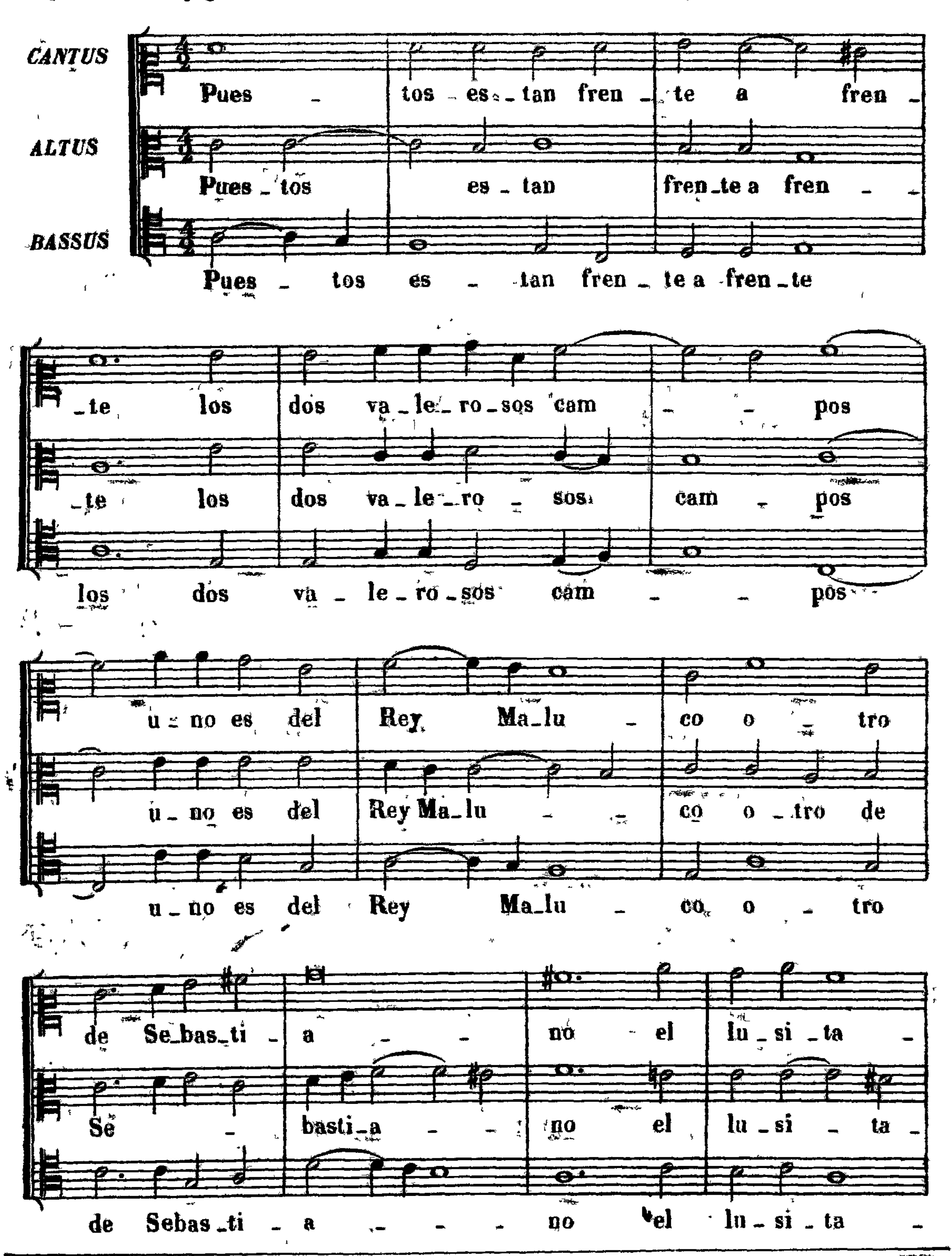
Ahora es la hora
Que un bel morir tutta la vita honora.

Ses braves ne purent ni le suivre ni l'imiter dans sa tâche désespérée. Personne ne le vit tomber de cheval, personne ne le vit mourir.
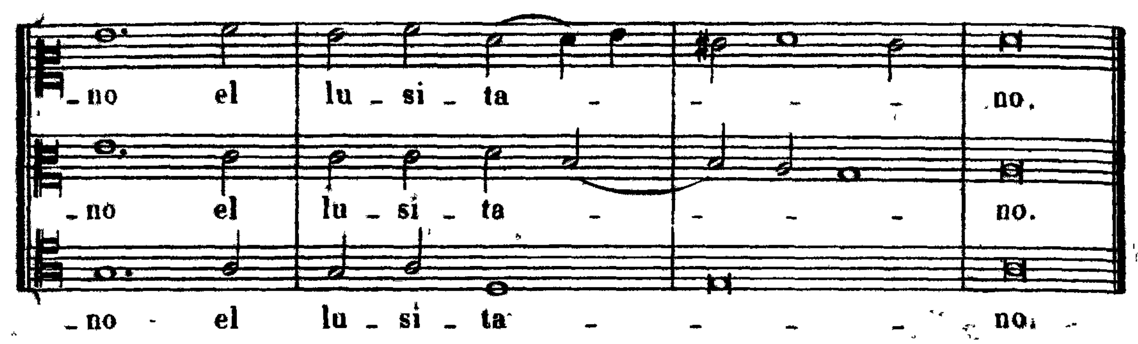
C'est de cette disparition mystérieuse que naquit la curieuse légende des Sébastiénistes, qui pendant des siècles attendirent le retour de leur roi. C'est de ce funeste événement que s'ensuivit aussi la longue domination philippine, qui dura 59 ans, imprima une tache indélébile aux fastes glorieux du Portugal et sembla mettre ce pays à deux doigts de sa perte.

4. *Ambassade en Espagne et en Portugal* (1582).

C'est ainsi que nous voyons encore la langue espagnole dans la *Romance de la mort de D. Sébastien,* que nous nous permettons de transcrire, comme un échantillon assez curieux de la musique portugaise du XVI[e] siècle, et dont la publication a été faite en 1629[1] par un des compagnons du malheureux vaincu d'Alcacer-Quibir. Lui-même nous apprend qu'il l'a entendu chanter au peuple, quand la nouvelle du désastre s'est répandue en Portugal. Malgré la naïveté de son style et la possible origine populaire de la cantilène, l'harmonisation nous porte à croire qu'elle est l'œuvre d'un contrepointiste du temps.



1. Miguel Leitão d'Andrada. *Miscellanea.*



Il est vrai que les chants à deux voix sont plus en usage, chez le peuple, qu'on ne le suppose, et il y a des endroits, dans certaines provinces du Portugal[1], où l'emploi instinctif des sons simultanés est chose courante dans le peuple. Les tierces et les sixtes sont pour les enfants, dès l'âge le plus tendre, une forme musicale qu'ils considèrent comme la chose la plus naturelle du monde. Mais nous ne pouvons en dire autant des chants à trois voix, dont nous n'avons jamais trouvé aucun exemple parmi les chansons populaires que nous avons entendues ou dont nous avons eu connaissance.

Si nous devons croire aux déclarations de Carverel avec un peu plus de confiance que quand il nous débite sa fameuse histoire des dix mille guitares, les danses populaires du XVI[e] siècle étaient plutôt licencieuses et lascives.

C'est lorsqu'il observe que ce peuple, doté de piété et libéralement religieux, « se délecte bien fort au reste des instruments musicaux et de la musique, mesme au cliquetis de ne sçay quels instruments de petit pris, et au battement des doigtz : mais signamment les serfs qui font à ceste note et au sode leur tamborinet en losengue[2], leurs danses publicques, esquelles ils s'eschauffent de sorte qu'il en revient souvent quelque fruict au maistre de la serve, *partus enim sequitur ventrem.* Si est ce que la chose plaist bien au commun de Lisbonne, où les femmelettes se trouvent souvent empêchées à apprendre leurs petits enfants à danser à la mourisque ou à la castillane, avec certains cliquetis des doigts et agitations des jaretz, remarquée, par adventure, anciennement par Strabon.

« Les plus polis se servent de la *guitere*, le cistre, la harpe, le luth, l'espinette, etc. »

Carverel devait avoir raison, du moins en partie, car, même dans certaines danses plus modernes, notamment celles du XVIII[e] siècle[3], il est aisé de remarquer un caractère ouvertement obscène.

Malgré cela et malgré les arrêts, les édits et les proscriptions de toute espèce, qu'on lançait de temps en temps pour en arrêter les abus, on voit que les danses accompagnées de musique et les comédies rustiques, surtout celles qui étaient destinées à donner de l'éclat aux fêtes religieuses, se maintiennent à travers tous les âges, avec une singulière ténacité. Nous avons vu naître dans le premier âge de la monarchie portugaise le *villancico*, ce petit poème de caractère essentiellement populaire, qu'on entremêlait aux cérémonies religieuses à la plus grande joie du peuple; il ne disparaîtra de nos mœurs qu'en plein XVIII[e] siècle. Nous connaissons dès les temps les plus reculés l'existence de la somptueuse procession du *Corpus Christi* (Fête-Dieu), avec les éléments populaires les plus disparates, avec les corporations de métiers, avec des chars triomphaux, avec la longue théorie de danseurs et danseuses, de bouffons et de ménétriers, aux robes de couleurs criardes, et entonnant des chansons souvent libidineuses à côté de la psalmodie monotone des prêtres; ce genre de spectacle irrévérencieux, à propos du *Corpus* ou de toute autre solennité religieuse, a subsisté pendant des siècles avec la même exaltation et avec le même apparat païen[4].

Une des processions les plus solennelles était encore celle de S. *Gião* (saint Julien), qu'on célébrait, en grande pompe, de sept en sept ans; Philippe II, qui avait du reste l'habitude des grandes fêtes religieuses, se déclara enchanté, en écrivant à ses filles, de la richesse des *folias* et des *chacotas*, du luxe des costumes et de l'originalité des inventions qui caractérisaient à Lisbonne cette fête religieuse.

La prépondérance des jésuites concourut grandement pour ajouter de la magnificence à ce genre de solennités. Leurs tragi-comédies du XVI[e] siècle étaient d'une richesse inouïe et réunissaient tous les charmes de l'art, la musique vocale et instrumentale, la danse, la poésie, la peinture, l'apparat scénique et même les costumes. On pense qu'ils commencèrent à cultiver la tragi-comédie dans la première moitié du XVI[e] siècle; mais ce qu'on peut donner comme certain, c'est que dans l'année de 1570, à l'occasion de la visite de l'infortuné Sébastien à l'université de Coïmbra, ils ont célébré cet événement avec la représentation d'une magnifique tragi-comédie, du titre de *Sedecias*, dont la poésie et la musique étaient dû R. P. Luiz da Cruz[5].

On a voulu déduire de ce genre d'essais lyriques une tentative de création de l'opéra, ce qui est évidemment une opinion fantaisiste; mais il est curieux tout de même de constater que cette somptueuse représentation, de caractère mixte, a eu lieu onze ans avant que le *Ballet comique de la Reine* ne fût connu en France, et dix-neuf ans avant qu'Emilio del Cavaliere n'eût présenté ses premiers intermèdes et pastorales en Italie.

Nous ne saurions passer outre sans indiquer som-

1. Spécialement Alemtejo.
2. Ce n'est autre que l'*adufe*, que nous avons déjà décrit.
3. Le *batuque*, la *fôfa*, les *cheganças*, l'*arrepia*, le *lundum*, etc.
4. La procession du *Corpus*, actuellement supprimée, puisait même dernièrement dans l'élément populaire une partie de son originalité intempestive; à Lisbonne on y voyait non seulement plusieurs personnages allégoriques, entre autres saint Georges à cheval, mais aussi un groupe de nègres entonnant sur leurs trompettes une fanfare passablement sauvage.
5. Nous ne saurions taire le nom de M. Joaquim José Marques (†1884), auquel nous empruntons ces détails, ainsi que tous ceux se rapportant au développement de l'opéra pendant le XVII[e] et le XVIII[e] siècle. L'ensemble des travaux publiés par ce savant dans la revue *A Arte musical* (1874), prédécesseur de la revue actuelle qui porte le même nom, sont des pièces d'investigation du plus haut intérêt.

mairement les personnalités qui illustrèrent d'une façon plus marquée l'art musical à la fin du XVI[e] siècle et au commencement du siècle suivant.

Comme chef d'école et comme maître des plus grandes sommités qui illustrèrent cette brillante période, il faut citer tout d'abord Manuel Mendes, maître de chapelle à Portalegre et à Evora, didacticien de valeur et auteur de nombreuses œuvres sacrées.

Viennent ensuite : Alexandre de Aguiar et Domingos Madeira, ménestrels et chanteurs de la cour de D. Sébastien; Antonio Carreira, son maître de chapelle; le fameux joueur de *charamelinha* (petite chalemie) André de Escobar; le chanteur et compositeur Cosme Delgado, qui fut maître de chapelle de la cathédrale d'Evora; Affonso Lobo, savant contrepointiste qui dirigea successivement la chapelle des cathédrales de Lisbonne et de Tolède; Affonso Vaz da Costa, compositeur et chanteur qui exerça son activité artistique en Espagne; le moine João Leite Pereira, organiste du duc de Mantoue; un autre organiste, le P. Manuel Rodrigues Coelho, dont nous aurons à reparler comme compositeur; le moine-chanteur Antonio da Conceição; Agostinho da Cruz, chanoine de la Congrégation de *Santa Cruz* (Coimbra) et un des premiers artistes portugais qui se serait consacré au violon[1]; le savant compositeur Philippe de Magalhães, dont on a beaucoup vanté une œuvre de plain-chant pour les offices des morts; Pedro Thalesio, professeur de musique à l'université de Coimbra et auteur d'un traité de plain-chant qui a été imprimé dans la même ville en 1618[2]; et finalement Duarte Lobo, qui vécut jusqu'au milieu du XVII[e] siècle et doit avoir tous les honneurs de cette petite liste, car il est considéré comme le plus grand musicien portugais de cette époque.

Très versé dans le contrepoint, il a écrit une grande quantité d'ouvrages du genre religieux et a formé de nombreux élèves, qui sont devenus remarquables à leur tour.

Suivant Fétis, le style de Duarte Lobo se rapproche de celui d'Orazio Benevoli, maître de chapelle du Vatican et de la cour de Vienne. Ses œuvres, dont la plupart écrites à quatre voix, sont presque toutes imprimées chez Plantin, et il y en a, avec vignettes à toutes les pages, qui sont de pures merveilles de la fameuse imprimerie anversoise.

Comme premier spécimen de la musique imprimée pour le clavecin, nous sommes obligés de nous arrêter un moment à une curieuse publication du père Coelho, *Flóres Musicaes*, et nous cédons volontiers la parole à M. Ernesto Vieira, avec la satisfaction de rendre un nouvel hommage à l'indiscutable autorité de cet infatigable chercheur.

Nous traduisons donc *in extenso* ce qui suit de l'*Arte Musical* (année 1902, page 71) :

« Il existe dans les bibliothèques publiques de Lisbonne et Porto, ainsi que dans la bibliothèque royale d'Ajuda, un exemplaire de la collection *Flóres Musicaes* du R. Manuel Rodrigues Coelho da Costa.

« Imprimée à Lisbonne en 1620, cette œuvre est du plus haut intérêt, non seulement pour notre histoire artistique, mais aussi pour l'histoire générale de la polyphonie instrumentale. Elle contient cinquante-sept morceaux de musique ou *tentos*, comme on les appelait dans le temps, pour orgue, clavecin ou harpe, écrits dans le style du contrepoint fleuri des maîtres flamands.

« On touchait à l'époque des grands clavecinistes, inaugurée par Frescobaldi en 1615 et portée à son apogée par Domenico Scarlatti. Mais le clavecin n'avait pas encore l'importance qu'il a plus tard acquise, et les bons compositeurs ne lui consacraient pas exclusivement leurs travaux. Ainsi le prêtre portugais qui nous occupe, en écrivant ses *Flóres Musicaes* pour être indistinctement exécutées sur l'orgue ou sur le clavecin, a eu spécialement en vue le premier de ces instruments, comme on peut le déduire de la destination liturgique de la plupart des morceaux qui composent sa collection.

« Cette circonstance donne plus de valeur à l'œuvre de Rodrigues Coelho, car en même temps qu'elle présente un remarquable développement dans l'art de travailler le contrepoint pour les instruments à clavier en général, elle appartient à la période d'initiation de cet art, destiné spécialement au clavecin.

« Il y a encore un autre intérêt qui augmente davantage encore sa valeur : ce sont les procédés techniques, qui involontairement nous rappellent, en provoquant une curieuse comparaison, ceux du grand Sébastien Bach.

« En effet, l'art suprême de Bach y est ébauché : *nous y voyons les traits fondamentaux, nous y reconnaissons* les germes d'un art qui, arrivant à sa pleine maturité au bout de presque un siècle, s'épanouirent dans les créations merveilleuses du génial maître allemand.

« Le père Manuel Rodrigues Coelho fut donc un des précurseurs de Sébastien Bach, et son nom, injustement obscur, devrait honorablement figurer, dans l'histoire générale de la musique, à côté de ceux des Claudio Merullo, Gabrielli, Monteverde, Pasquini, Frescobaldi, Froberger, De Kerle et autres contemporains. »

Un autre fait important qui caractérise l'aurore du XVII[e] siècle est l'organisation de la plus ancienne association musicale portugaise, sous le vocable de sainte Cécile. Ses premiers statuts datent de 1603, mais il est permis de supposer qu'elle était fondée déjà depuis longtemps à Lisbonne, car on connaît l'existence bien plus ancienne de plusieurs confréries et corporations de métiers, dont l'importance n'était pas inférieure à celle des musiciens.

En tous cas, nous n'avons de données sur sa vie officielle qu'à partir de 1603, et Pedro Thalesio, cité ci-dessus, en a été un des premiers organisateurs.

[Nous aurons occasion de parler plus tard de cette association artistique, qui existe encore de nos jours et qui s'efforce de maintenir ses vieilles traditions. Mais pour l'instant nous préférons suivre strictement l'ordre chronologique des événements, afin de rendre aussi claire que possible notre exposition.]

Nous sommes donc en pleine domination philippine, époque désastreuse de tyrannie et de vexations; *il ne faut pas oublier pourtant que pendant* le règne des trois monarques espagnols, ni l'esprit

1. Il a écrit, entre autres ouvrages, une méthode sous le titre de *Lyra de Arco, ou arte de tanger Rabeca.*
Suivant M. Joaquim de Vasconcellos (*Os Musicos portuguezes*, déjà cité), cette méthode aurait été imprimée en 1639.
S'agit-il en effet du violon, ou est-ce encore le primitif rebec, ou quelque instrument similaire? Voilà ce qui n'est pas encore élucidé.

2. On suppose généralement que Pedro Thalesio était Espagnol. On ne saurait pourtant omettre son nom dans cette liste, car il a vécu près de 40 ans en Portugal, où il a exercé une considérable activité artistique.

de nationalité ne s'était effacé, ni l'art ne cessa de suivre son développement naturel. Surtout l'art religieux.

On a pu effectivement constater la tendance dominante et presque exclusive des compositeurs de cette époque vers la musique d'église. Le caractère des Philippes était bien en rapport avec cette tendance, qu'ils ne cessèrent d'encourager sous plusieurs formes.

Ainsi le premier des rois espagnols qui domina en Portugal, Philippe II, dota la chapelle royale de Lisbonne en 1592 de ses premiers statuts et fixa la composition du personnel comme il suit[1] : un maître de chapelle, 24 chanteurs, dont 6 pour chaque voix, deux *baixões*[2], un cornet à bouquin et 2 *tangedóres d'orgão* ou organistes[3].

Mais dans les couvents la chapelle était souvent beaucoup plus somptueuse. Dans celui d'Odivellas, par exemple, il y avait 70 chanteurs, dont la plupart avec de très jolies voix, 3 joueuses de *baixão*, et beaucoup d'autres pour les instruments à clavier, la viole à bras et la *violinha*[4].

Il y avait pourtant d'autres communautés dont l'extrême sévérité n'admettait pas une telle variété d'instruments. Dans celui de N.-D. de la Conception, à Braga, on ne permettait que la contrebasse et le clavecin (!), et au Saint-Sacrement de Lisbonne, on allait jusqu'à proscrire, chose étonnante, le plain-chant et l'orgue.

Dans la musique profane on progressait très lentement; en dehors des chansons du peuple et des tragi-comédies des Jésuites, souvent inspirées des événements les plus remarquables de l'histoire du pays, la culture du genre profane était réduite à bien peu de chose.
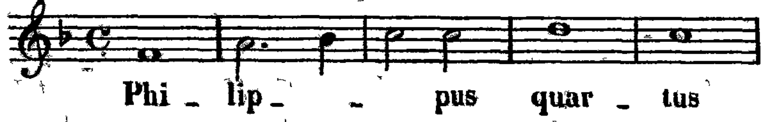
On ne voit en effet que la danse seule faire tous les frais des fêtes de la cour et des nobles, et nous ne trouvons plus trace de poésies chantées ou récitées.

Suivant les renseignements recueillis dans un des ouvrages, déjà cités, de M. le Dr. Theophilo Braga, la domination espagnole ne fut pas étrangère à la propagation d'un grand nombre de danses de cour qui aujourd'hui ne sont plus du tout en usage. A la cour de Philippe IV, la danse devint une monomanie, et son premier ministre, le duc de Lerma, qui fut cardinal plus tard, se distinguait comme le premier danseur de son temps.

Cette manie de la classe aristocratique du XVIIe siècle établit une incompatibilité absolue entre les danses de *cascabel* (basses danses) et celles de la cour, les premières étant considérées comme indignes de figurer dans les palais. Les principales danses nobles étaient la majestueuse *Pavane*, la *Galharda*, la *Alta*, etc., et s'il serait aisé de décrire les différents pas et révérences qui constituaient l'essence même de ces spécimens démodés de l'art de Terpsichore, nous serions fortement embarrassés de savoir avec quel genre de musique cela s'accompagnait et d'où venait la musique même. Parmi les compositeurs et artistes de ce temps nous ne trouvons pas la moindre trace de la musique de ballet proprement dite. Nous ne pouvons mentionner en effet que de fervents adeptes de la musique religieuse, compositeurs, organistes et chanteurs : le moine Francisco de Santiago, compositeur très fertile et maître de chapelle à Placence et à Séville; Diogo d'Alvarado, organiste de la chapelle royale; Manuel Correia do Campo, chapelain-chanteur de la cathédrale de Séville et auteur de nombreux *villancicos;* un autre Manuel Correia, qui a également exercé son activité en Espagne; le moine Francisco Camello, maître de chapelle à l'Escurial et professeur de musique à l'université portugaise; sœur Ignez de Jésus, excellente cantatrice; Francisco Correia de Araujo, dont la vraie nationalité reste douteuse, auteur d'un admirable traité théorique et pratique de l'orgue[5]; Antonio Fernandes, auteur d'un important ouvrage sur le plain-chant et le chant d'orgue, et une telle quantité d'autres s'occupant exclusivement de l'art religieux, que la liste complète en deviendrait ennuyeuse[6].

Nous ne devons pourtant pas omettre le moine Manuel Cardoso (ne pas confondre avec son homonyme du siècle précédent), qui fut un des plus vaillants représentants de la musique portugaise dans le genre religieux. Il a fait imprimer plusieurs recueils de messes et motets, qui jouirent alors, comme ses ouvrages manuscrits, d'une grande célébrité.

M. Vieira cite spécialement sa *Messe Philippine*, qu'il a pu examiner à loisir dans la bibliothèque d'Evora et qui est basée sur ce thème :



Chacune des voix, dit-il, répète à son tour le thème, avec le nom du monarque, et les autres parties font le contrepoint avec le texte de l'office. Cette singulière combinaison oblige les chanteurs à dire de vraies hérésies : exemple, pendant qu'une voix poursuit le thème *Philippus quartus*, les autres accompagnent en disant : *tu solus sanctus, tu solus Dominus*, etc. C'est, comme on le comprend facilement, le comble de l'adulation poussée au sacrilège.

Cet exemple, du reste, n'était pas le premier. Cent ans plus tôt, Josquin des Près avait fait plusieurs messes dans ce genre, dont une sur les paroles *Ferrariæ Dux Hercules* est souvent citée dans l'histoire de la musique; Philippe Rogier en avait composé une autre sur le thème *Philippus secundus Rex Hispaniæ*, dédiée au funeste usurpateur de l'indépendance portugaise.

Mais ce qui caractérise particulièrement la messe

1. Ces réformes avaient été imaginées par son prédécesseur le cardinal Henri, qui n'a régné que deux ans.

Rinaud de Mello, célèbre compositeur flamand, qui a séjourné à Lisbonne jusqu'en 1580, comme maître de la chapelle royale, n'aura sans doute pas été étranger à ces projets de réforme.

2. Pluriel de *baixão*, basse de viole.

3. Il fit même venir d'Espagne Fernando de Cabezon et autres organistes, sous prétexte qu'il n'y en avait pas d'assez bons en Portugal.

4. A n'en pas douter, c'est bien maintenant le violon, qui se présente comme petite viole sous la forme féminine du mot *violin*.

5. Très curieux, à cause de la notation spéciale employée par l'auteur dans les 69 *tentos* ou morceaux d'orgue qui en composent le recueil de musique pratique. Les sons sont représentés par des chiffres, tout comme dans certains systèmes, qu'on a voulu considérer comme modernes.

6. En dehors de la musique sacrée, le seul artiste d'une certaine valeur que nous trouvons dans le *Dictionnaire* de M. Vieira est Nicolau Doizi de Velasco, musicien de la chambre de Filippe IV, très habile joueur de guitare, qui fit imprimer a Naples en 1640 un traité pour cet instrument.

du Portugais Cardoso est le travail technique, qui y est admirablement fait. Aucun contrepointiste de la brillante époque de la Renaissance, depuis Josquin jusqu'à Palestrina lui-même, n'a donné dans ses œuvres un exemple aussi frappant d'abondance et de naturel dans le travail de broder de mille façons différentes le contrepoint d'un thème si petit et si naïf que celui-ci. Et ce qui est à noter, c'est que depuis le *Kyrie*, où le contrepoint se présente sous une forme relativement simple, jusqu'à l'*Agnus*, qui est un canon énigmatique à cinq voix, l'intérêt s'accroît progressivement.

« J'ai copié ce beau travail, dit encore M. Vieira ; je l'ai relu souvent, et je lui trouve chaque fois de nouvelles beautés à admirer. Si l'auteur n'avait eu la malencontreuse idée de joindre aux paroles liturgiques un nom profane et, qui plus est, un nom de mémoire néfaste pour les Portugais, ce serait une de nos œuvres de l'art musical qui, à cause de sa grande valeur, devrait nous imposer toujours le plus profond respect. »

Entre les nombreuses compositions sacrées du moine Cardoso, dont plusieurs sont de vrais modèles de style polyphonique, sans la pompe exagérée et les excès de l'école flamande[1], il existait une autre messe du même genre, celle-là à neuf voix et avec la légende *Joannes quartus Portugaliae Rex*[2]. Il l'a consacrée au duc de Bragance, lequel, sous le nom de Jean IV et soutenu par un petit nombre de Portugais intrépides et loyaux, réalisa en 1640 l'affranchissement de la nationalité portugaise.

L'avènement de ce monarque n'a aucunement modifié les tendances religieuses de l'art portugais. Chez lui, au contraire, la tradition en était soigneusement conservée, son père, le duc Theodosio, ayant une prédilection très marquée pour la musique d'église, qu'il considérait comme supérieure aux autres manifestations de l'art musical.

Son fils le suivit dans cette voie, et, selon l'opinion de la plupart de ses biographes, c'était dans la musique sacrée qu'il puisait ses plaisirs les plus vrais, se conformant d'ailleurs en cela au goût de son époque.

On connaît même son vif enthousiasme pour l'œuvre des pontifes de la Renaissance musicale, Palestrina en tête, dont il a étudié sérieusement les compositions.

En outre, la chapelle ducale de Villa Viçosa était d'une richesse extraordinaire, et l'on y attirait à grands frais les meilleurs artistes du temps.

Si on ne doit pas s'étonner que ce duc de Bragance, si ami des arts, ait longtemps hésité, ainsi que nous le dit l'histoire, avant d'accepter la reconstitution du royaume, nous devons néanmoins être extrêmement surpris qu'il ait pu en même temps assumer la lourde tâche du gouvernement et continuer à protéger son art de prédilection avec tant de dévouement et de savoir.

Il faudrait un gros volume pour étudier seulement le mouvement de la musique hiératique en Portugal à cette époque et les centaines d'artistes qui l'ont de tout temps illustrée.

Les écoles de plain-chant et de contrepoint étaient nombreuses dans tout le pays, et dans ces branches, à cause d'une pléiade de compositeurs sacrés des plus insignes qui s'y sont formés, le séminaire d'Evora acquit alors une grande célébrité.

Dans presque toutes les cathédrales et tous les couvents on enseignait le chant et la composition musicale.

C'est au milieu de cette atmosphère que naquit et se développa l'esprit de Jean IV[3], lequel, dans la longue série des monarques portugais, marque le point culminant de l'activité musicale, non seulement par la protection largement dispensée aux artistes, mais aussi par son propre amour pour la musique, qu'il a cultivée en maître.

Il paraît que, malgré les efforts paternels, il n'a pas montré une prédilection bien précoce pour cet art, mais le fait est qu'il s'en assimila de très bonne heure la partie didactique et commença, même avant son élévation au trône, à s'en occuper sérieusement et à étudier les principaux ouvrages des auteurs les plus connus.

Le duc son père avait mandé, dit-on, un certain étranger, Robert Tornar ou Torgh, pour diriger son éducation musicale, mais on n'est pas encore parvenu à établir positivement l'identité de ce musicien. Un autre artiste, et celui-ci portugais, est considéré généralement comme ayant été le maître du roi musicien, bien qu'il soit plus jeune que son royal élève. C'est João Lourenço Rebello, qui entra en 1624 à la chapelle de Villa Viçosa comme enfant de chœur et compléta en même temps ses études au séminaire qui y était affecté[4]. Il devint plus tard le maître de cette chapelle et se distingua par de nombreuses compositions destinées aux services de l'église, des psaumes, des hymnes, des messes, etc., ayant, parmi celles-ci, une messe à 39 voix[5] qu'il consacra au roi.

Jean IV l'aimait tellement qu'il lui dédia un important ouvrage de dialectique musicale, sous le titre de *Defensa de la Musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrillo Franco* (1649) et qui fut un des travaux les plus intéressants du monarque artiste[6].

C'était une brillante réponse à certaine lettre écrite en 1549 par un évêque italien Cyrillo Franco, en faveur de la musique ancienne, surtout de celle des Grecs. La réponse, malheureusement trop tardive, du roi portugais consista en une réfutation en règle de tous les arguments présentés par le trop routinier évêque, ainsi que dans la défense enthou-

1. C'est peut-être un des premiers auteurs portugais, d'une certaine réputation, qui se soit laissé influencer par le style de Palestrina.

Ambros, dans son *Geschichte der Musik*, à propos de deux motets de frère Manuel Cardoso, qui se trouvent aux archives du Sacré Couvent d'Assis, en remarque la parenté avec la meilleure musique des maîtres italiens.

Un motet à 5 voix, pour le mercredi des *Cendres*, qui existe encore à la cathédrale de Lisbonne, et qui a été examiné par M. Ernesto Vieira, appartient aussi au plus pur style palestrinien.

2. Un reproche sur l'extrême versatilité *politique* de notre moine pourrait trouver place ici ; nous tenons donc à déclarer que la messe philippine n'a pas été une offre spontanée à l'usurpateur, mais qu'elle lui aura été commandée par le roi même.

3. 1604-1656.

4. C'est une fondation très intéressante dans la biographie musicale de Jean IV. Son père avait établi à Villa Viçosa le *Collegio dos Reis* (Collège des Rois), afin de préparer des jeunes gens au service religieux et musical de sa chapelle. Jean IV assura à ce collège une organisation plus régulière et lui donna ses statuts en 1645.

On doit considérer le *Collegio dos Reis* ou *Seminario de Villa Viçosa* comme une des meilleures écoles musicales portugaises du XVIIe siècle. C'est là et dans la cathédrale d'Evora, comme nous l'avons dit, que se sont formés les meilleurs musiciens de cette période.

5. Le système d'écrire à grand nombre de voix, non réelles bien entendu, se développa grandement pendant le XVIIe siècle. Rebello a choisi symboliquement le nombre extravagant de 39 voix parce que la composition en question devait être chantée à la fête du roi, quand il complétait sa 39e année.

6. On en trouve à la Bibliothèque de Paris une des rarissimes copies.

siaste des procédés modernes de l'art et l'apologie des grands compositeurs qui étaient alors en vogue.

Parmi ceux-ci, le nom de Palestrina, le réformateur de la musique sacrée, le créateur des *Improperii*, de la fameuse *Messa di Papa Marcello* et de tant d'autres impérissables chefs-d'œuvre de l'art liturgique, brillait de tout son éclat à la tête des compositeurs les plus renommés.

L'influence du style palestrinien, dans sa douce simplicité, avait déjà opéré une naturelle transformation sur les compositeurs portugais, notamment sur Manuel Cardoso et João Lourenço Rebello, pour ne parler que de ceux-ci.

Un des ouvrages de Palestrina a donné lieu à une seconde publication du savant monarque, dont le titre est : *Respuesta à las dudas que se puzieron à la missa « Panis quem ego dabo » del Palestrina, impressa en el libro quinto de sus Missas* (Lisbonne, 1654).

On ignore d'où partirent ces doutes, mais le fait est que le prince musicien, en les résumant en quatre propositions principales, en fit résulter une brillante démonstration, avec beaucoup d'exemples à l'appui, en prouvant qu'il connaissait à fond non seulement toute la littérature palestrinienne, mais aussi celle des auteurs les plus célèbres de son siècle et du siècle précédent. Il y expose encore avec une grande aisance et sûreté de jugement les théories de la science musicale, qu'il connaissait si bien.

Les deux principaux ouvrages didactiques du royal amateur furent traduits en italien; d'autres restèrent manuscrits, et il écrivit aussi plusieurs œuvres de musique pratique à 4 et 8 voix, qui montrèrent la profondeur de sa science et la facilité de son invention.

Parmi celles-ci, certaines existent encore de nos jours. Dans les archives de la cathédrale de Lisbonne on conserve un de ses motets, *Adjuva nos Deus*, qu'on chante toujours les mercredis et vendredis du Carême.

Un autre motet, *Crux fidelis*, a été publié dans l'*Anthologie universelle de musique sacrée* de Georges Schmitt (Paris, 1869) et est attribué, peut-être sans grand fondement, à notre roi-artiste.

Ces morceaux, dans le style de Palestrina, se distinguent par la contexture harmonique très savante et par la simplicité de la facture[1].

M. Vieira, dans une brillante analyse publiée par une revue musicale[2], du motet *Adjuva nos*, après en avoir étudié le mode, l'ordonnance des sujets, les cadences et la belle adaptation de la musique au texte, nous apprend que cette composition, au point de vue de l'harmonie, appartient au moment de transition entre l'ancienne et la moderne tonalité. L'accord de septième de dominante n'y est pas employé d'une façon indépendante et franche; on n'y entend la septième que comme note de passage ou comme un retard. D'autre part, l'attraction obligée de la sensible vers la tonique, qui est la base de la tonalité moderne, y est déjà respectée sans exception.

Les dissonances ne s'y trouvent que dans les notes de passage ou dans les retards.

Comme on le voit, les compositions pratiques du roi portugais sont loin, comme documents de la musique de cette époque, d'être dénuées d'intérêt; mais la note la plus intéressante de la vie artistique de Jean IV est sans conteste la fondation d'une admirable et très importante bibliothèque musicale, qui a été considérée comme une des premières, sinon la première de tous les temps dans sa spécialité. Il en avait fait publier le catalogue en 1649; nous n'en avons que la première partie, et les deux seuls exemplaires restants se trouvent aux Archives nationales portugaises[3] et à la Bibliothèque Nationale de Paris.

M. Joaquim de Vasconcellos, auquel il faut toujours se reporter quand on veut étudier l'existence de la fameuse collection royale, en a extrait une copie, qu'il a fait reproduire dans une merveilleuse édition tirée à nombre restreint.

C'est là qu'on peut se faire une idée précise de l'importance et de la variété des ouvrages réunis dans cette splendide collection. Nous sommes frappés tout d'abord par la grande profusion d'œuvres sacrées : *Messes, motets, Miserere, hymnes, psaumes, Magnificats ; antiennes, séquences* ou *proses, lamentations, répons*, etc. Pour ne parler que des *villancicos*, nous n'en trouvons pas moins de 2.259, dont presque la moitié appartiennent au moine Santiago, déjà cité, et à un certain Gabriel Dias, maître de chapelle du couvent des carmélites à Madrid.

Pour la musique mondaine on y voit les principaux madrigalistes de l'école de Venise, les *chansons amoureuses* de Thomas Crecquillon, de Jacques Clemens (non Papa), de Gilles Maillard, de Philippe Rogier, etc.; enfin nous pouvons dire que tous les genres de musique y sont brillamment représentés : les *chansons à boire*, les *canzonette à la romana*, les *chansons françaises*, les *airs de cour*, les *aierosi*, les *stances*, les *sonnets*, les *entrées*, les *épigrammes*, les *ritournelles*, sans compter les morceaux à danser : les *mauresques*, les *saltarelles*, les *sarabandes*, les *pavanes*, les *allemandes*, les *gaillardes*, les *courantes*, etc.

La musique instrumentale y tenait une large part, et nous croyons qu'il ne sera pas sans intérêt de mentionner ici les principaux instruments qui se trouvent indiqués dans la première partie du fameux catalogue; cela nous fera connaître ceux alors en usage.

INSTRUMENTS A CLAVIER

Orgão, cembalo ou *manicordio, clavicembalo* ou *clavicordio, espineta* (épinette) et *cravo* (clavecin).

INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES

Laúde, tiple de laúde (petit luth), *theorba, mandora, chitarrone, bandurria* et *citra española*.

INSTRUMENTS A CORDES FROTTÉES

Viola d'arco ou *viola de braço, viola bastarda, viola baixa* ou *baixo de viola, violone* ou *baixão* et *violin* ou *piccola viola alla francese* (nom primitif du violon).

INSTRUMENTS A VENT

Frauta ou *flauta*.

1. Le motet *Crux fidelis* a été exécuté à Paris, en 1867, avec succès.

2. *Amphion*, année 1887. Cette revue commença sa publication en 1884 et la termina en 1898. Les seules revues musicales existant actuellement en Portugal sont : *A Arte musical*, fondée en 1899, *O Ecco artistico* et *O Echo musical*, fondées en 1911.

3. La bibliothèque de Lisbonne est assez riche et suffisamment bien installée. On ne peut pas comprendre aisément pourquoi le précieux catalogue de Jean IV se trouve aux archives nationales, qui devraient être exclusivement destinées, comme partout, aux documents historiques, diplômes, édits, etc.

On y garde aussi, avec le même tort, un exemplaire d'un autre ouvrage précieux dans la bibliographie musicale : *de Harmonia musicorum in instrumentorum Opus* de F. Gafurio (1518), dont il existe une seconde copie à la bibliothèque d'Evora, et une troisième appartenant au signataire.

INSTRUMENTS A PERCUSSION

Timbalo [1].

Outre l'orgue, c'est le *luth* qu'on y voit le plus fréquemment cité comme étant l'instrument à la mode et celui qu'on préférait pour accompagner les madrigaux et les chansons. C'était l'instrument classique pour les ménétriers, et les dames de la noblesse même ne dédaignaient pas d'en étudier sérieusement toutes les difficultés de la tablature.

Parmi les joyaux de cette magnifique bibliothèque on pourrait compter le traité de musique d'Anicius Boetius (VIe siècle), la *Pratica musicæ sive musicæ actiones* de Franchino Gafurio, les dissertations de Jean de Murris et de Tinctoris, le manuscrit original du *Micrologus* de Guy d'Arezzo, ainsi que de nombreux autographes de Palestrina et d'autres célèbres compositeurs des XVe, XVIe et XVIIe siècles.

Le tombeau de tant de richesses artistiques a été l'affreux tremblement de terre du 1er novembre 1755, à Lisbonne, et l'incendie presque général qui s'ensuivit.

On a calculé que pas moins de trente mille personnes ont été victimes de ce cataclysme; pour les maisons et palais perdus, on les comptait par milliers. La somptueuse demeure des rois (*paços da Ribeira*), où s'étalaient depuis deux siècles et demi des merveilles d'art d'un prix inestimable, s'effondrait comme un jeu de cartes. La cathédrale, qui avait tant de fois reçu Alfonse Henriques (premier roi) en triomphateur, s'écroulait dans les flammes, avec soixante églises, des plus belles, que la piété des Portugais avait érigées. Presque tous les monuments historiques et les témoignages les plus vivants de la gloire nationale et de l'ancienne civilisation se sont perdus à tout jamais.

C'est dans les ruines de cette catastrophe sans précédent que la célèbre bibliothèque de Jean IV a disparu[2].

Malgré la quantité considérable d'ouvrages de tous genres qui sont mentionnés sur ce catalogue, nous sommes disposés à croire que les œuvres de caractère exclusivement profane, qu'on y voit dans un nombre si considérable, n'ont pas modifié sensiblement les tendances des compositeurs de cette époque; elles se trouveraient dans la collection royale tout au plus pour le délassement de la cour, dans les rares moments d'oisiveté que lui laissaient les agitations de la politique, et un peu aussi par l'esprit de bibliomanie qui devait nécessairement caractériser le roi musicien.

L'activité artistique des contemporains de Jean IV se limitait donc presque exclusivement à la composition et à l'exécution de la musique sacrée. A part Cardoso et Rebello, un de ceux qui se distinguèrent le plus est João Alvares Frovo, bibliothécaire de Jean IV et successeur de l'illustre Duarte Lobo comme maître de chapelle de la cathédrale de Lisbonne; outre un curieux travail didactique qu'il publia afin de résoudre quelques problèmes de théorie musicale, il écrivit *grand nombre d'ouvrages religieux*.

Parmi les auteurs d'un moindre talent et cependant dignes de mention, citons le moine João de Christo, qui fut aussi notable organiste et bon compositeur; Antonio Vieira, dont plusieurs motets figurent au catalogue royal; João Fogaça, moine lui aussi et ayant dans son bagage artistique une messe de *Requiem*, un *Libera me*, des motets, plusieurs leçons des matines pour les morts, etc.; Manuel Rebello, maître de chapelle d'Evora et auteur d'une messe à douze voix et de beaucoup d'autres œuvres du même genre; le moine Filippe da Cruz, chapelain de Filippe IV à Madrid et plus tard maître de la chapelle de Jean IV, qui composa des messes, des psaumes et des *villancicos;* Sebastião da Costa, qui se distingua dans le même ordre d'idées; frère Bernardo de Sena, contrepointiste et chanteur remarquable; le moine Manuel Pousão, auteur d'une messe des morts et de plusieurs motets et *villancicos;* le trinitaire Antonio de Jesus, qui se voua à la même culture, et beaucoup d'autres de moindre importance qui se sont, comme ceux-là, exclusivement cantonnés dans l'art religieux.

Jean IV, l'amateur passionné, protégeait largement ces artistes, *sans ombre de favoritisme*. Il leur octroyait des subventions, des décorations et des titres, et, ce qui est encore mieux, il les voyait souvent, il les traitait en amis, il les consultait même publiquement sur les questions artistiques qui l'intéressaient.

Comme nous l'avons dit plus haut, il alla jusqu'à dédier à João Rebello son travail didactique le plus important et poussa l'intérêt jusqu'à faire imprimer ses œuvres en Italie[3].

C'est ainsi qu'il entendait encourager les artistes et développer l'art dans son pays, et la façon dont il l'a su faire pendant les seize ans, malheureusement *trop courts, de son règne, a été considérée et le sera* toujours comme un de ses meilleurs titres de gloire.

Malheureusement, le mouvement intellectuel, si brillamment commencé par cet illustre roi, ne fut pas continué par les monarques qui le suivirent sur le trône, et la première décadence se manifestait déjà.

Le règne d'Alphonse VI et celui de Pierre II, qui lui succéda, ont été matériellement et moralement funestes pour l'art; les guerres dites de l'Indépendance, la perte de plusieurs colonies, la maladroite intervention du Portugal dans la guerre entre la France et l'Autriche, les sacrifices imposés par le traité de Methwen avec l'Angleterre, la conduite scandaleuse de ces *deux monarques et leurs* dissensions domestiques, tout cela était bien fait pour favoriser cette décadence.

1. Nous avons cru pouvoir nous dispenser de traduire tous ces noms portugais, la plupart étant déjà traduits autre part ou ayant une similitude étymologique assez frappante avec les noms français.

2. Malheureusement ce n'est pas la *seule cause, qui pourtant était* plus que suffisante, de la disparition des documents les plus précieux de l'histoire nationale.

Un autre genre de cataclysme non moins dévastateur fit aussi bien des victimes. Nous voulons parler des trois invasions napoléoniennes en Portugal, qui ont produit de telles scènes de vandalisme artistique, qu'on ne saurait trop les regretter ni trop les flétrir.

Ajoutons qu'à partir de 1834, par suite de l'extinction des couvents, les monuments bibliographiques qui s'y trouvaient encore ont souffert de nouveaux et profonds ravages.

Et tout ceci pour des causes purement extérieures. Mais si l'on cherche un peu ce qui se passe *à l'intérieur*, on n'est pas moins choqué de voir l'ignorance et la froideur qui caractérisent ce pays même en matière d'art, et surtout d'art musical.

Tout, en effet, s'éparpille : nombre de pièces qui seraient on ne peut plus précieuses à l'histoire musicale de ce pays s'envolent au vent comme papiers inutiles, et si l'on veut étudier à fond les choses du passé, il faut se contenter le *plus souvent* d'à-peu-près, de suppositions et hypothèses plus ou moins vraisemblables, qui n'ajoutent presque rien à la véracité de l'histoire.

C'est là, nous l'espérons, la meilleure excuse pour les faiblesses de notre essai.

3. Quelques mois après la mort de Jean IV, la publication était faite à Rome sous le titre de : *Psalmi tum Vesperarum, tum Completarum. Item Magnificat, Lamentationes et Miserere.*

Le développement de la musique sacrée s'en est fortement ressenti et a cédé le pas à un nouveau courant, celui de la musique dramatique.

Nous connaissons dès la fin du XVIe siècle les premiers essais des tragi-comédies des jésuites, ornées de musique et ayant tout l'apparat de la scénographie.

D'après un édit de 1588, l'hôpital de *Todos os Santos* prélevait un taux sur la recette de toutes les représentations qui se donnaient à Lisbonne et qui avaient lieu dans les *pateos*[1], dont les principaux étaient le *Pateo das Fangas da Farinha*, le *Pateo da Bitesga* et le *Pateo das Arcas*, qui aurait été le plus célèbre de tous.

Que représentait-on dans ces théâtres primitifs? Les délicieux *autos* de Gil Vicente, si pénétrés de nationalisme et puisés, par une forme si rationnelle, dans le fond même de l'esprit populaire, étaient à peu près oubliés, et furent même condamnés dans un volumineux *Index expurgatoire* de 1624 (Censure ecclésiastique).

La fastueuse tragi-comédie des Jésuites était exclusivement destinée à leurs fêtes majeures et aux principales solennités royales.

Ils avaient du reste dans leur plan la prétention de proscrire de ce pays tous les éléments de la vie nationale; la langue portugaise même était reléguée aux gens de basse condition, et personne ne s'avisait de l'employer comme idiome littéraire. La restauration de l'indépendance portugaise ne suffit même pas à le soustraire à cet obscurantisme forcé.

A peine si quelques *autos* hiératiques, dus à des auteurs trop tôt oubliés, imposèrent timidement la langue de la patrie. Parmi ceux-ci, D. Francisco Manuel de Mello est souvent cité par les historiens de la musique, à cause des instruments et chansons qu'il mentionne dans une de ses compositions poétiques[2].

On n'employait que la langue espagnole dans les usages courants de la vie, dans les documents de tout genre, dans le texte des madrigaux, dans les comédies des *pateos*; c'était le goût dominant partout.

Les représentations dans ces *pateos* étaient donc données par des compagnies ambulantes, qui nous venaient d'Espagne, dont la fécondité, en matière de travaux dramatiques, fut exceptionnelle pendant le XVIIe siècle, avec les Lope de Vega, les Cervantes, les Tirso de Molina, les Alarcon et tant d'autres. Sauf de rares exceptions, les poètes portugais mêmes ne versifiaient qu'en espagnol.

Joignez à cette fâcheuse prédilection l'influence néfaste du gongorisme envahissant définitivement toutes les créations de la fantaisie péninsulaire, et vous pourrez vous rendre compte de la fausse notion du beau et de la malheureuse école artistique que cet ensemble de circonstances devait engendrer.

Qui oserait dire, en effet, que cette situation pourrait être favorable au développement de la musique, ou de toute autre branche d'activité intellectuelle? Pourtant le nom de Diogo Dias Melgaço s'impose un moment à notre attention, comme le dernier des grands musiciens de la belle période et un des plus célèbres de tout le XVIIe siècle.

1. Nom primitif des théâtres de comédie, en Portugal et en Espagne.

2. *Auto do Fidalgo Aprendiz*, représenté à la cour de Jean IV. On y caractérise le *gentilhomme pauvre*, type traditionnel sur notre théâtre, qu'on pourrait classifier comme un quasi-précurseur du *Bourgeois gentilhomme* de Molière.

Il fut un des brillants élèves du séminaire d'Evora, dont il obtint de très bonne heure la direction de la chapelle et de la chaire de musique. Plus tard il exerça les fonctions de recteur de ce fameux établissement d'éducation.

Les compositions de Diogo Melgaço sont nombreuses et parfois fort belles; nous y notons même un progrès réel dans le sens de la tonalité moderne : l'emploi fréquent de la septième de dominante et du genre enharmonique. Il est presque inutile de dire que ses ouvrages appartiennent exclusivement au genre sacré.

Un autre des artistes qui eut une certaine renommée à côté de Melgaço est Antonio Marques Lesbio, poète et musicien, qui écrivit non seulement de la musique liturgique, mais aussi une quantité extraordinaire de *villancicos*, dont il faisait à la fois le texte et la musique[3].

Appartenant à la seconde moitié du XVIIe siècle, nous sommes obligés de consigner encore les noms suivants : le trinitaire André da Costa, excellent harpiste et compositeur; Thomas Pereira, qui habita la Chine douze ans et se distingua beaucoup comme didacticien[4]; *frère* Antonio de Belem, compositeur sacré assez fertile; Francisco de Valhadolid, professeur de musique à Lisbonne et auteur de plusieurs messes, psaumes, lamentations, etc., et les moines Antonio Vieira[5] et Gabriel de Jesus, tous les deux compositeurs et organistes virtuoses.

Empiétant un peu sur le siècle suivant, mentionnons encore *frère* Francisco de Santa Maria et Pedro Vaz Rego, compositeurs sacrés, ainsi que D. Francisco José Coutinho, un noble qui a été excellent amateur de clavecin et de viole et qui composa aussi plusieurs œuvres de musique religieuse.

Dans le domaine de la théorie musicale nous devons attirer l'attention sur les noms de Mathias de Sousa Villa Lobos et Manuel Nunes da Silva. Le premier était maître de chapelle à Coimbra et écrivit une théorie du plain-chant très savamment faite, et le second publia un traité complet de musique, comprenant toutes les définitions de la musique mesurée, un abrégé de l'art du plain-chant et des éléments d'histoire musicale et de contrepoint.

La valeur de ce dernier ouvrage semble donc s'imposer, puisque nous en relevons trois éditions : 1685, 1704 et 1725.

Comme nous venons de voir et malgré les signes d'une incontestable dépression dans le mouvement artistique du pays, nous avons glané quand même quelques noms assez illustres parmi la foule de musiciens médiocres qui vécurent à cette époque. Nous sommes pourtant désireux d'arriver à une période qu'on pourrait classifier comme la renaissance de la musique religieuse en Portugal et le point culminant de l'art hiératique, par la splendeur inouïe de toutes les manifestations qui s'y rattachent.

C'est sous le vaniteux, dissolu et fanatique Jean V, c'est-à-dire dans toute la première moitié du XVIIIe siècle[6], que l'on peut assister à cette phase exceptionnellement brillante de notre histoire musicale.

Le caractère par trop religieux de ce monarque, dont les tendances artistiques et fastueuses lui valu-

3. Il existe à la Bibliothèque d'Evora 16 *villancicos* manuscrits, qui ont été composés par cet artiste.

4. Il construisit aussi un orgue pour le collège des jésuites à Pékin.

5. Un homonyme du temps de Jean IV ne doit pas être confondu avec celui-ci.

6. 1706-1750.

rent l'épithète de *Magnifique*, a contribué assurément à élever les manifestations du culte en Portugal au comble de la pompe.

C'est tout d'abord la chapelle royale qui fut l'objet de sa sollicitude; il en augmenta tellement le personnel que, pour ne parler que des chanteurs, on en comptait plus de 70, ce nombre ayant été porté plus tard à 130! Le revenu des sommes affectées à cette chapelle était quelque chose de fabuleux. Les fêtes qu'on y organisait, avec des ornements surchargés d'or et de pierreries, étaient tellement somptueuses que, sauf peut-être la chapelle pontificale, on ne trouvait leur pareille dans le monde entier.

Poussé toujours par des idées grandioses, il incorpora la chapelle à la cathédrale de Lisbonne[1], formant ainsi l'ensemble imposant de la Basilique Patriarcale, qui est devenu célèbre par la richesse de son trésor et par le nombre, vraiment surprenant, des personnes attachées à son service.

Pour se procurer une exécution musicale absolument digne de ses hautes visées, il fit venir d'Italie le compositeur Domenico Scarlatti, auquel il confia la direction suprême de la chapelle patriarcale et en même temps l'éducation musicale de sa fille, la princesse Maria Barbara, qui fut plus tard reine d'Espagne[2].

Outre le grand claveciniste, il fit engager nombre de chanteurs et instrumentistes italiens, qui aidèrent à rehausser l'éclat des imposantes auditions d'une chapelle où la musique de Palestrina et de ses continuateurs était presque toujours sur le programme[3].

Le plain-chant pourtant ne devait pas céder, dans la somptueuse église métropolitaine, ses vieilles prérogatives d'art hiératique par excellence. Le roi envoya à Rome des personnes qu'il pensionna, afin d'étudier cette spécialité, et ne tarda pas à faire venir du même pays des plain-chantistes et des liturgistes assez profonds pour atteindre, autant que possible, la perfection de cette indispensable branche du culte. Le nombre des chanteurs de plain-chant fut porté à 120.

Jean V fit aussi faire des copies de tous les livres de chœur adoptés au Vatican, afin de les employer dans sa chapelle[4].

Il agrandit les locaux et les revenus du collège de Villa Viçosa, afin d'y pouvoir entretenir 20 élèves, et plaça cet établissement sous la direction des pères jésuites. Mais il voulut faire à Lisbonne même quelque chose de mieux, et il créa en 1713 un *Séminaire Patriarcal*, destiné à l'enseignement spécial de la musique et dont les dépenses étaient faites par les revenus mêmes de la chapelle royale. On n'y pouvait entrer après huit ans, sachant lire et écrire et moyennant un examen où le postulant devait prouver qu'il avait les premières notions de la *solfa* (solfège); on l'admettait par exception jusqu'à 10 ans, s'il montrait des aptitudes tout à fait spéciales, et à tout âge s'il était castrat[5] avec une bonne voix de soprano ou de contralto. Les principales matières qu'on enseignait au *Séminaire* étaient la musique théorique, le solfège, le contrepoint, l'orgue et l'accompagnement, mais par-dessus tout le chant, qui était l'objet des plus méticuleuses recommandations du fondateur, ainsi que de la sollicitude éclairée des statuts. Il y avait aussi une classe publique et gratuite, pour tous ceux qui voulaient apprendre le solfège ou se perfectionner dans cette spécialité.

Dès que le séminariste terminait ses études, on lui facilitait l'accès aux places de l'église patriarcale ou on le casait ailleurs, et en tous cas il était pourvu à son avenir d'une façon tout à fait paternelle.

Un des maîtres les plus importants qui dirigea l'enseignement au *Séminaire Patriarcal* fut le compositeur napolitain Davide Perez, dont nous aurons à nous occuper largement dans le chapitre suivant.

Le roi Jean V fonda aussi une école de musique religieuse, exclusivement vocale, au couvent des capucins de Sainte-Catherine[6], dont il vaut la peine de faire l'histoire. Les capucins, voulant observer rigoureusement leur vœu de pauvreté, n'admettaient point dans leurs églises ni l'orgue ni aucun instrument de musique; pour ne pas renoncer aux avantages de la musique, dont celui d'attirer la foule aux cérémonies du culte n'était pas le moindre, ils harmonisaient fréquemment le plain-chant, à quatre voix, dans le style du faux-bourdon, ce qui, avec la relative perfection de l'exécution, faisait toujours un bel effet. Cette espèce de choral, qu'on appelait en Portugal *canto capucho* (chant capucin), était très apprécié par le roi, qui se faisait souvent conduire à l'une ou l'autre de leurs églises tout exprès pour l'entendre. Voulant perfectionner cette curieuse forme d'art, il recruta en 1729 plus de cent novices, ayant de belles voix, et les logea dans trois couvents situés au bord du Tage et dont l'un d'eux, celui de Sainte-Catherine, devint bientôt la nouvelle maîtrise. Il fit engager en Italie, pour en diriger l'enseignement, le compositeur vénitien Giovanni Giorgio, qui resta en Portugal jusqu'à la date funeste de 1755[7] et qui créa beaucoup d'excellents élèves, qui dans la suite illustrèrent l'art portugais. Disons en passant que Giovanni Giorgio laissa en Portugal plus de 300 partitions religieuses, qui sont de vrais modèles du plus pur style palestrinien[8].

C'est la maîtrise de Sainte-Catherine qui a pourvu la magnifique basilique de Mafra de ses premiers plain-chantistes. Ce grandiose monument, qui finit par avoir six orgues[9], fut le centre de grandes fêtes religieuses, qui se faisaient remarquer par l'excellence et le grand nombre de voix qui y prenaient part.

Pour se figurer les dimensions colossales de cet immense vaisseau et en même temps la grandeur de tous les projets qui sortaient du cerveau de Jean V, il suffira de dire que pour la construction du temple et du palais on employa une vraie armée de 47.836 ouvriers.

---

1. C'est par l'initiative de Jean V que le pape Clément XI sanctionna la nomination de *patriarche* pour l'archevêque de Lisbonne, et que Clément XII lui attribua les honneurs du cardinalat, désormais inhérents à cette haute dignité ecclésiastique.

2. Elle devint une excellente claveciniste et composa un *Salve*, à grand orchestre, qu'on exécuta dans le monastère des *Salesias* à Madrid.

Le père J.-B. Martini lui dédia le premier volume de son *Histoire de la Musique*, et Scarlatti beaucoup de ses œuvres pour le clavecin.

3. Ce furent surtout des violonistes qui vinrent à cette époque. Étant donné l'état rudimentaire de la musique orchestrale, on en comptait même fort peu à l'étranger. Du reste, les cérémonies religieuses étaient presque toujours accompagnées par les chanteurs (solistes et chœurs) et par l'orgue.

4. Pour agrandir la bibliothèque fondée par Jean IV, il fit également copier les livres de la liturgie grecque, arménienne, syrienne, maronite, nestorienne, etc.

5. La castration ne se pratiqua jamais en Portugal, au moins dans le but d'obtenir de belles voix au timbre féminin. On a pourtant engagé, tout le long de ce XVIIIe siècle, grand nombre de castrats italiens, non seulement pour les services religieux, mais aussi pour l'opéra, comme nous aurons l'occasion de le voir plus tard.

6. Près de Lisbonne.

7. Le grand tremblement de terre.

8. On les conserve dans les archives de la cathédrale de Lisbonne et dans la Bibliothèque d'Ajuda.

9. Au commencement du XIXe siècle.

Il faut avouer que la libéralité de ce monarque, en matière d'ostentation religieuse, prend souvent les allures d'une vraie monomanie, tant soit peu ridicule.

Le jeu de cloches de cette même basilique de Mafra est quelque chose de monstrueux; il se compose de 114 cloches avec le poids total de 117.000 kilos. Le carillon a été construit par De Hont et Le Vache, fabricants anversois[1].

Comme on le voit, le monarque portugais protégeait de très près toutes les manifestations de la vie conventuelle; mais, à dire vrai, il avait une prédilection marquée pour les couvents de femmes et, qui pis est, ne s'en cachait guère. Celui d'Odivellas, que nous ne citons pas pour la première fois, était non moins célèbre par le libertinage effréné du trop galant Jean V, qui y avait établi son *Ile enchantée*[2], que par son splendide service musical, organisé pour ainsi dire à l'adresse du roi, qui avait dans ce lieu, proscrit aux autres mortels du sexe fort, ses entrées libres à toute heure. Les voix, dit-on, y étaient pures et exceptionnellement belles, et l'ensemble des chants vraiment exquis, ce qui ne doit pas nous étonner, car, même pour l'admission dans les autres couvents de moindre importance, on préférait toujours les femmes musiciennes à celles qui n'avaient pas ce talent.

Malgré les scandales de tout genre qu'on y pratiquait, ou — qui le sait? — peut-être à cause de la vie facile et pervertie qu'on y menait, le fait est que les places vacantes aux couvents étaient anxieusement convoitées par les femmes les plus distinguées de la noblesse et de la bourgeoisie.

On dirait même que le crédit de chaque famille se trouvait à moitié ébranlé, si elle n'avait une ou plusieurs parentes au couvent.

Bref, la fausse dévotion et le cloître étaient le trait le plus saillant de l'époque; il n'est donc pas étonnant que la composition de la chapelle musicale des couvents, ainsi que le chant des églises, aient mérité les plus grands soins et se soient élevés au plus haut degré de perfection.

Les artistes qui se sont distingués en ce moment décisif de l'art religieux portugais se comptent par douzaines; nous nous contenterons d'en indiquer les personnalités les plus remarquables.

Les voici : Francisco da Costa e Silva, João da Silva Moraes, João Rodrigues Esteves, les pères Domingos Nunes Pereira, José Cardoso, Christovão da Fonseca, Francisco de Carvalho et le carmélite Luiz dos Anjos, qui tous furent maîtres de chapelle à Lisbonne; *frère* Francisco de San Jeronymo, directeur de la chapelle du monastère de Belem; le père Ignacio Antonio Celestino et Henrique Carlos Correia, respectivement maîtres de chapelle à Evora et à Coimbra; les moines organistes Manuel da Conceição et Manuel dos Santos; Antonio Teixeira, claveciniste et plain-chantiste qui a étudié en Italie; José Antonio Carlos de Seixas, organiste et claveciniste, et finalement les maîtres plain-chantistes Verissimo dos Martyres et Domingos do Rosario, dont le *Theatro ecclesiastico* a eu non moins de neuf éditions.

Presque tous ces artistes ont été des compositeurs, plus ou moins féconds, de musique religieuse.

Dans le domaine de l'art mondain, caractérisé spécialement par l'introduction définitive de l'opéra italien en Portugal, le mouvement musical ne s'est pas moins accentué pendant le règne de Jean V, et il a été assurément plus marquant.

C'est ce que nous allons analyser dans le chapitre suivant.

PÉRIODE ITALIENNE

Le destin des petits pays qui ne savent ou ne peuvent trouver dans leur propre vie intérieure le germe de leurs aspirations les plus nobles est de se laisser éternellement balancer par les influences du dehors, sans se rendre compte de la richesse des traditions qui s'envolent, des éléments de vitalité qu'on laisse graduellement évanouir. Cela a été de tous temps le défaut du Portugal.

Dans le domaine spécial qui occupe notre attention, nous croyons fermement à l'existence, en ce pays, des fondements indispensables pour la création d'un art indépendant et, à plusieurs points de vue, absolument original. Ce caractère distinctif des nationalités est toujours le dernier à disparaître; le peuple le garde aux moments de danger, en défendant bravement le précieux reliquaire de ses croyances, de ses légendes, de sa musique naïve et douce.

Ce sont les sentiments et les traditions du peuple qui ont procuré à la littérature et à l'art de tous les pays et de toutes les époques leurs plus beaux moments.

On a peu profité malheureusement, ici, de cette source limpide et pure.

Si nous passons en revue le récit des événements détaillés dans les deux chapitres précédents, il ne sera pas difficile de remarquer que tout épanchement de l'âme populaire, quelle qu'en soit la manifestation, est presque toujours systématiquement étouffé.

De là l'étonnante expansion de l'influence flamande, accompagnée et suivie plus tard par cet espagnolisme absorbant et tyrannique que nous avons eu l'occasion de déplorer si justement.

Dans la seconde moitié du XVIIe siècle il y a lieu de constater une sensible diminution dans l'importance de ces deux courants étrangers. Ils ne firent, hélas! que céder le pas à un nouveau venu, dont la prépondérance s'accusa de suite et surpassa toutes les influences passées.

L'heure de la monodie italienne était sonnée; après avoir trouvé sa voie, elle devait envahir tyranniquement toutes les civilisations musicales de l'Europe et se superposer à toutes les formes connues.

Le Portugal en fut une des premières et des plus dociles victimes.

Dès 1682 on entend pour la première fois à Lis-

1. Jean V fit construire aussi pour le clocher de la Patriarcale une cloche ayant le poids de 8.800 kilos!

2. Dans l'*Histoire de mon temps*, de Frédéric II, roi de Prusse, on peut voir cette citation un tantinet sevère, et pourtant véritable, a propos de notre monarque :

« Don Juan n'était connu que par sa passion bizarre pour les cérémonies de l'église. Il avait obtenu par un bref du pape le droit d'avoir un patriarche, et par un autre bref celui de dire la messe, à a consécration près. Ses plaisirs étaient des fonctions sacerdotales; ses bâtiments, des couvents; ses armées, des moines, et ses maîtresses, des religieuses. »

En effet, les amours du roi avec une certaine *madre Paula*, religieuse d'Odivellas, sont restées légendaires. Parmi les meubles précieux qui ornaient la somptueuse chambre des amants, figurait un délicieux clavecin qu'on suppose exister encore. Le marquis de Valladas, riche amateur d'art, possédait en effet dans sa précieuse collection un coquet clavecin qu'on supposait avoir appartenu à la maîtresse de Jean V; il appartient aujourd'hui a l'opulente maison du comte d'Olivacs.

bonne la musique italienne[1]; 40 ans après, elle devait régner en souveraine, pénétrer jusqu'au plus profond de l'âme portugaise, influencer en capricieuse dominatrice tous les produits de l'art national et, ce qui est pire, se perpétuer sans relâche jusqu'à nos jours.

Nous n'ignorons pas la haute importance historique de l'art italien, dans ses brillantes et fécondes manifestations. La France et l'Allemagne, dont la richesse propre n'a pas de pareille dans le monde musical, ont dû en accepter le joug, imposé à tout le monde sous l'empire de plusieurs circonstances, mais secoué, tôt ou tard, par tous ceux qui se sentaient assez forts pour mener une vie à part.

Le Portugal, avouons-le courageusement, n'eut pas cette force et se laissa entraîner sans la moindre résistance, malgré les talents prime-sautiers dont les noms brillèrent à plusieurs reprises sur cette page un peu banale de son histoire.

Voyons comme se sont produits les événements pendant le cours de ce XVIII[e] siècle, qui peut être considéré comme l'époque la plus florissante de l'italianisme en Portugal.

Notre théâtre national a puisé ses origines dans les formes hiératiques, dont le plus curieux spécimen est le *villancico*, qui a été déjà objet de nombreuses citations de notre part.

La forme dramatique du *villancico* se rapprochait sensiblement de l'*auto*, avec la différence toutefois qu'il n'était pas mimé, mais simplement récité et chanté.

Cette manifestation, éminemment populaire, s'est maintenue, pendant des siècles, dans les mœurs portugaises, et elle fut cultivée par la presque totalité des compositeurs; pour ne parler que du XVII[e] siècle, on trouve des milliers de *villancicos* dans la littérature musicale du pays.

C'est seulement dans les *mômos* et *entremeses* des cours d'Alphonse V et de Jean II que nous trouvons les premiers vestiges de théâtre profane, et on dit même que ce dernier roi y prit part personnellement, travesti en *Chevalier du Cygne*.

Mais ce genre de représentations n'étant que récitées, on doit rapporter la vraie création du théâtre avec musique aux admirables pièces de l'immortel Gil Vicente, qui en a embrassé toutes les formes : la forme hiératique dans les *autos* de Noël et d'autres solennités religieuses, la forme populaire dans les farces, la forme aristocratique dans les tragi-comédies.

Ce dernier genre ayant été plus tard somptueusement exploité par les jésuites, on en fit des divertissements splendides pendant les XVI[e] et XVII[e] siècles; mais les *villancicos* accompagnaient hardiment ce mouvement.

Il y en avait, à la fin du XVII[e] siècle, qui étaient de vraies représentations théâtrales, avec beaucoup de personnages et un développement artistique extraordinaire. La danse n'y était pas étrangère non plus, et l'élément hiératique y perdait chaque jour de son importance primitive.

Depuis 1723, la représentation des *villancicos* dans les églises a été tout à fait supprimée, par ordre de Jean V, et sous l'empire de la mode italienne, qui venait d'éclore à l'impulsion d'Alessandro Scarlatti, d'Antonio Lotti, d'Emanuele Astorga, etc., les exhibitions dramatico-lyriques s'émancipent ouvertement de leur primitif caractère religieux.

1. Du reste, dit-on, sans le moindre succès. On n'en renouvela même pas, sitôt, l'expérience.

En 1711 nous commençons à voir à la cour de Jean V certaines représentations entièrement profanes, fables dramatisées, où il paraît que la musique prit une large part.

Une des premières dont nous ayons connaissance est la fable d'*Acis e Galatea*, dont l'auteur nous est inconnu et qui était accompagnée par des violons, des basses, des flûtes et des hautbois. On la joua le 2 septembre 1717 dans un théâtre préparé *ad hoc* chez l'abbé de Mornay, ambassadeur de France.

En dehors de cette fable, *Alfeo e Arethusa* ainsi que la *zarzuela En poder de la Harmonia*, dont les poèmes ont été écrits par Luiz da Costa e Faria et qui ont été représentées successivement dans les années de 1712 et 1713, pourraient donc être considérées comme des essais très intéressants de pièces lyriques, dans le genre opéra.

La femme de Jean V, Marie-Anne d'Autriche, n'a pas peu contribué à l'éclosion du vrai opéra, en apportant de son pays le goût pour les représentations et cantates italiennes, qui servaient déjà à Vienne à célébrer les principaux événements historiques et à rehausser les fêtes les plus brillantes de l'année.

Le roi lui-même ne tarda pas à envoyer en Italie les élèves les mieux doués des écoles portugaises, afin qu'ils pussent entendre la *bonne parole* dans le lieu même de l'origine. Comme nous avons dit plus haut, il fit venir aussi de remarquables artistes italiens, Domenico Scarlatti en tête, et l'on se convaincra facilement que le prestige d'un tel maître fut une des causes principales de la rapide propagation de l'art italien.

Dans sa passion pour le théâtre, et spécialement pour l'opéra, Jean V aura voulu faire une diversion aux soucis et aux sévérités de la *Patriarcale*. Il ne se contenta plus d'avoir transformé le couvent d'Odivellas en *Parc aux Cerfs*; à l'instar de Louis XV et de Léopold, il étendit le cercle de sa galanterie jusqu'aux coulisses des théâtres.

De là s'ensuivit une circonstance heureuse, l'introduction définitive de l'opéra, comme élément de progrès et comme stimulant pour les compositeurs nationaux.

C'est en 1720 que les spectacles italiens commencent à s'étendre. On parle, entre autres, d'une sérénade anonyme ayant le titre de *Il trionfo delle Virtù* et d'une *Cantata Pastorale, serenata da cantarsi nel giorno di S. Giovanni Evangelista, nel reggio Palazzo di Giovanni quinto Rè di Portogallo*.

D'autres pièces du même genre s'ensuivirent, dont beaucoup sur des sujets mythologiques, et la plupart dans le but d'encenser le monarque ou la famille royale.

Mais, en dehors de l'atmosphère aristocratique des palais, nous trouvons encore à cette époque l'élément de l'opéra populaire, presque entièrement dégagé de l'influence étrangère.

En effet, un certain Antonio José da Silva, surnommé le *docteur juif*, fit représenter sur le théâtre du *Bairro Alto*, en 1733, une espèce d'opéra-comique, *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha*, que suivirent, jusqu'en 1737, d'autres pièces du même genre qui peuvent être considérées comme le vrai et le seul type d'opéra portugais du XVIII[e] siècle entièrement dégagé du conventionalisme religieux[2]. Le caractère satirique de ces ouvrages devait être un

2. Theophilo Braga assure que l'influence de l'opéra italien ne fut pas étrangère au talent d'Antonio José da Silva.

sérieux danger pour son auteur pendant le sombre pouvoir du Saint-Office, et il le fut tellement qu'il dut payer de sa vie la hardiesse de l'entreprise, car on le décapita en 1739, pour hérésie et judaïsme.

Antonio José da Silva était Brésilien d'origine, et un des éléments qu'il employa dans ses opéras est la *modinha* brésilienne, qui eut pendant longtemps une grande vogue dans tous les salons portugais; c'est une espèce de romance de caractère plaintif et sentimental, dont l'accompagnement était généralement confié à la guitare[1].

Le *docteur juif* a eu très peu d'imitateurs dans le genre qu'il créa, genre qui du reste ne lui survécut que quelques années.

Il était même presque impossible qu'il pût créer une école fructueuse, ou même durable. Tout d'abord la terreur répandue par les *autodafé* n'était pas de nature à encourager les divertissements populaires, de quelque genre qu'ils fussent; d'autre part, la lutte avec le nouvel opéra italien, forme d'art qui gagnait déjà les bonnes grâces de la noblesse et de la bourgeoisie, et était acceptée à bras ouverts par les pays les plus cultivés de l'Europe, ne pouvait aucunement être favorable à l'essor de l'opéra populaire.

Ceci explique comment les efforts du *docteur juif* dans le sens de la création d'un art national furent vains.

Contemporain de cette pauvre victime de l'Inquisition, nous trouvons un compositeur aux visées plus aristocratiques, qui se lança un des premiers dans le genre de l'opéra sérieux et le fit avec un relatif succès. C'est Francisco Antonio d'Almeida, dont le premier ouvrage connu date de 1733 et porte le titre de *la Pazienza di Socrate, dramma comico da cantarsi nel carnevale di quest' anno nel Real Palazzo di Lisbona*. Il n'en existe que la partition du 3e acte, et d'après l'analyse de cette partition et d'une autre qui est à la bibliothèque d'Ajuda[2] on a pu constater une grande habileté de main, bon développement de la mélodie, sans les floritures dont on a abusé plus tard, et une certaine variété dans la modulation, qui n'est pas commune dans les compositions de cette époque.

La composition de l'orchestre est semblable à celle d'Alexandre Scarlatti, — deux hautbois, deux cors et le quatuor à cordes, l'accompagnement du récitatif étant toujours indiqué en basse chiffrée.

A propos des ouvrages de d'Almeida, M. Vieira[3] fait cette remarque intéressante : « On n'y voit plus l'ombre du contrepoint flamand. »

« Peu d'années avant, le style polyphonique régnait seul; entre les *villancicos* de Marques Lesbio, qui a travaillé jusqu'en 1709, et cet opéra de Francisco d'Almeida (*Spinalba*), il y a la même différence de procédés techniques qu'entre une composition de Rossini et une de Wagner.

Les ouvrages connus de Francisco Antonio d'Almeida peuvent se classifier chronologiquement de la façon suivante :

1722. — *Il Pentimento di Davide, componimento sacro.*

1733. — *La Pazienza di Socrate,* déjà citée.

1735. — *La Finta Pazza, drama per musica, da representarsi nel Carnevale di quest' anno nel Palazzo Reale di Lisbona.*

1738. — *Le Virtu Trionfanti, Serenata da cantarsi nel Palazzo dell' Exmo. e Reumo. Sig R. Cardinale D. Tomaso d'Almeida, primo Patriarca di Lisbona, In occasione della di Lui Promozione alla Dignità Cardinalizia; ed al medesimo dedicata dalli Cantori italiani.*

1739. — *La Spinalba o vero il Vecchio Matto, Dramma Comico da representarsi nel Real Palazzo di Lisbona Per il Carnovale di quest'anno 1739.*

Il a aussi écrit de la musique religieuse[4].

Si nous avons donné le titre complet de ses ouvrages dramatiques, c'est pour montrer qu'ils ont été spécialement composés pour honorer ou amuser le roi et les hauts personnages de la cour. Vers le même temps, en 1735, tout le monde fut admis à apprécier l'opéra italien, moyennant le payement d'une entrée. Un des violonistes italiens que Jean V avait engagés pour le service de la cour, Alessandro Paghetti, fonda un nouveau théâtre, qui fut construit en face du couvent de la Trinité, dont il a pris le nom, *Academia da Trindade*.

La compagnie était modeste. Alessandro Paghetti et ses quatre filles, Gaetano Valletti, Giuseppe Galetti, Alessandro Veroni et Felice Checacci étaient les artistes qui la composaient dans les deux premières années et dont le nombre fut augmenté plus tard.

Les premiers opéras représentés furent :

1735. — *Farnace.*

1736. — *Alessandro nell' Indie,* de Schiassi.
Eurene, du même.
Demetrio, de Caldara.
Artaserse.

1737. — *Olimpiade,* de Caldara.
Siface, de Leonardo Leo.
Demofoonte, de Schiassi.

1738. — *Sesostris,* de Leonardo Leo.
Il Siroe.

Comme s'il voulait s'amender d'avoir osé détourner en faveur du gros public ces amusements privilégiés, le bon Paghetti eut le soin de dédier toutes ces représentations *à la noblesse de Portugal* (*sic*).

Cependant il paraît que l'impresario ne faisait pas florès; il se plaignait surtout de la concurrence qui lui était faite par un autre théâtre, le *Pateo dos Condes*, exploité vers 1737 par une compagnie française de comédie, ballet et marionnettes.

En vain il demanda à l'*Hospital de Todos os Santos*[5] des restrictions pour les théâtres rivaux et des concessions pour le sien. Il dut abandonner l'entreprise

---

1. Le même savant en attribue l'origine aux *Tonos* ou madrigaux qu'on chantait aux fêtes de Noël ou en accompagnant les processions et qui, successivement modifiés, se seraient insensiblement incorporés à la tradition populaire. Ce qui est certain, c'est que cette espèce de romance s'acclimata au Brésil, légèrement modifiée par l'interprétation exagérée et langoureuse qu'on lui donna là-bas.

L'historien anglais Stafford trouve dans les *modinhas* le germe de la musique dramatique portugaise, et il regrette, non sans raison, que les compositeurs portugais aient abandonné le style de leur musique nationale pour adopter la manière italienne.

2. *Spinalba*. M. Vieira en donne les détails les plus intéressants dans son *Dictionnaire biographique*, au nom de *Almeida*.

3. *Dictionnaire* cité.

4. Entre autres ouvrages de ce genre, il composa pendant son séjour en Italie, où il était pensionné par le roi Jean V, les deux oratorios *Il pentimento di Davide* et *Giuditta*, qui ont été chantés à Rome en 1722 et 1726.

5. Comme nous avons dit plus haut, cet hôpital seul avait le privilège de permettre les représentations publiques, moyennant un tant prélevé sur chaque représentation.

Ce privilège dura jusqu'à l'année 1727, fut rétabli en 1736 et définitivement aboli en 1743.

et se contenter de faire engager sa famille et ses artistes par d'autres impresarios.

Nous les trouvons incorporés dans la nouvelle compagnie du *Pateo dos Condes*, qui prit le titre pompeux de *Theatro novo da Rua dos Condes*; telles sont les pièces où ils ont dû se faire applaudir :

1738. — *Clemenza di Tito*, de Caldara.
Emira, de Leonardo Leo.
1739. — *Merope*, de Giacomelli.
Il Vologeso, de Niccola Sala.
Demetrio, de Schiassi.
Carlo Calvo, de Leonardo Leo.
Siface, du même.
1740. — *Alessandro nell' Indie*, de Pio Fabri.
Catone in Utica, de Rinaldo di Capua.
Ciro riconosciuto, de Caldara.
Ezio.
Marchese di Tulipano, de Paesiello[1].
1741. — *Ipermnestra*, de Rinaldo di Capua.
Didone abbandonata, du même.
1742. — *Bajazette*.

Comme nous le voyons, les artistes portugais, sauf Francisco Antonio d'Almeida, ne se hasardaient pas encore à ce genre de composition; c'est seulement pendant la seconde moitié du xviii[e] siècle que rayonneront dans l'art théâtral les grandes célébrités.

On pourrait citer, par contre, quelques didacticiens non sans valeur qui vécurent sous le règne de Jean V : João Vaz Morato, auteur de traités de musique et de plain-chant, surtout le P. João Chrysosthomo da Cruz, qui a publié une bonne méthode de musique, datée de 1745, et d'autres œuvres.

On ne trouve à cette époque, comme instrumentistes, que bien peu d'exécutants dignes de remarque. Les orchestres sont plutôt médiocres; à peine si nous trouvons quelques violonistes connaissant à fond leur instrument, et ceux-ci encore sont-ils Italiens de naissance ou d'origine.

Au nombre de ces derniers appartenait Romão Mazza, fils d'un violoniste de Parme, qui s'était établi à Lisbonne sous les auspices de Jean V. A peine âgé de 14 ans, le jeune Romão montrait de telles aptitudes pour la musique, et particulièrement pour le violon, que la reine Marie-Anne l'envoya en Italie. Il en revint consommé dans son art, mais ne dépassa pas la 28[e] année.

Le Portugal était bien pauvre, à cette époque-là, d'artistes nationaux dans toutes les spécialités de la musique.

C'est la venue du *maestro* napolitain Davide Perez, engagé par le roi Joseph I[er], le successeur du dissipateur Jean V, qui donna une nouvelle prospérité à l'art dramatique national, sans parler des soins que lui valut la chapelle patriarcale, dont il fut un des plus célèbres directeurs.

Son séjour à Lisbonne, de l'année 1752 jusqu'à sa mort, supposée en 1780, a eu une durable et décisive influence sur les compositeurs portugais, tant pour le progrès de la musique dramatique que pour celui de la musique sacrée.

Comme professeur, son importance n'a pas été moindre; engagé tout d'abord pour s'occuper de l'éducation musicale des fils du roi, il généralisa l'enseignement, non seulement par la doctrine orale, mais aussi par la publication de nombreux solfèges, leçons de basse chiffrée, d'accompagnement, etc., dont la plupart furent adoptés dans les études du séminaire patriarcal.

Son bagage religieux est considérable : deux magnifiques messes à huit voix *réelles*, *Mattutino dè Morti*, office des morts pour voix, orchestre et orgue (imprimés à Londres en 1774), *Te Deum* à huit voix, avec accompagnement d'orgue, clairons, cors, violoncelle et contrebasse, répons pour Mercredi, Jeudi et Vendredi saints, lamentations, *Miserere*, motets, matines pour l'Épiphanie, pour Noël, etc.

Non moins fécond dans la musique de théâtre, il laissa une foule d'opéras italiens[2] qui ont eu, pendant la seconde moitié du xviii[e] siècle, une vogue générale. Nous aurons plus tard l'occasion d'en citer les titres et de dire les dates où ils furent représentés.

A ce professeur émérite appartient aussi l'honneur d'avoir guidé, dans la carrière de l'art, les premiers pas de la glorieuse artiste portugaise Luiza Todi, que ces étrangers considérèrent comme la *cantatrice de tous les siècles*[3].

Cette artiste n'a pas une biographie banale.

Si elle ne fut pas la *cantatrice de tous les siècles*, ce qui est évidemment une exagération, on peut dire sans hésiter que, tout en étant la première chanteuse portugaise de tous les temps, elle n'en a pas moins été une des plus fortes, sinon la plus forte individualité lyrique de son siècle.

Luiza d'Aguiar Todi naquit en 1753, et elle n'avait pas plus de 15 ans[1] quand elle débuta à l'ancien théâtre du *Bairro Alto*, dans le rôle de Dorine du *Tartuffe* de Molière, à côté de sa sœur Cécile, qui était l'étoile de ce théâtre.

En 1769 elle épousa le violoniste italien Francesco Saverio Todi et commença ses études avec Davide Perez pour la musique et le chant.

On fixe à 1770 ses débuts comme cantatrice dans le rôle de Marquise de *Il Viaggiatore ridicolo*, de Scolari, maëstro italien qui avait été engagé pour diriger les représentations du *Bairro Alto*. Elle chanta, toujours sur le même théâtre, l'*Incognita perseguitata* de Piccini et un autre opéra de Scolari, *Il Bejglierbei di Caramania*.

La prohibition aux femmes de chanter au théâtre et la désaffectation du *Bairro Alto* au genre lyrique contraignit la Todi à chercher fortune ailleurs, et cela, disons-le en passant, pour le plus grand profit de sa carrière artistique, car elle recueillit ainsi dans les pays les plus cultivés tant les applaudissements de la foule que ceux des connaisseurs.

Elle partit donc en 1772, et, pendant les cinq années où nous perdons sa trace, elle dut naturellement continuer avec ardeur ses études, puisque nous ne la trouvons qu'à Londres en 1777, se produisant dans *le Due Contesse* de Paesiello.

Il paraît que le genre bouffe, qu'elle avait préféré jusque-là, ne lui seyait pas bien; on dit même que le succès de Londres ne répondit pas à ses espérances dans ce premier essai, car dès lors elle se consacra exclusivement au genre sérieux, où elle obtint, jusqu'à la fin de sa carrière, des triomphes ininterrompus.

1. Traduit en portugais.
2. Toutes les partitions de Perez qui ont été chantées à Lisbonne se trouvent à la Bibliothèque d'Ajuda.
3. A. Reicha, *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie* (Paris, 1832).

Pour tout ce qui regarde la biographie de cette fameuse artiste, on peut consulter :
J. Ribeiro Guimarães, *Biographia de Luiza de Aguiar Todi* (Lisbonne, 1872).
Joaquim de Vasconcellos, *Luiza Todi*, étude critique (Porto, 1873).
Ce dernier surtout est une source de très intéressants renseignements sur la diva portugaise.

Ses succès s'affirment, à Madrid, cette même année 1777 avec l'*Olimpiade* de Paesiello. Mais l'année suivante réservait à l'illustre Portugaise un des plus beaux moments de sa vie d'artiste. Le 1er novembre de cette année effectivement elle débutait au *Concert spirituel*, à Paris, et, d'après les éloquents témoignages des journaux de l'époque, son nom résonna dans la grande capitale, comme celui d'un vrai prodige musical. On ne tarissait pas d'éloges sur son style admirablement dramatique, sa méthode irréprochable, l'ampleur de sa diction, la tendresse de sa voix, et par-dessus tout la passion qu'elle imprimait à son chant[1].

Son éclatant succès à Paris, augmenté à chaque nouvelle audition, lui valut la protection immédiate de la cour, et elle fut invitée à prendre part au *Concert de la Reine*, au Palais de Versailles.

Pendant son séjour à Paris, Luiza Todi donna le jour à une fille, dont les parrains furent l'éditeur Imbart et le célèbre Cherubini; ce dernier avait un tel dévouement pour la jeune artiste qu'il écrivit tout exprès pour elle, entre autres morceaux, une scène, *Sarete alfin contenta*, qu'elle a souvent chantée, et toujours avec un immense succès.

En 1779 elle était à Turin, comme première chanteuse du genre sérieux. Deux ans plus tard nous la retrouvons à Paris, et, dès qu'elle eut terminé son engagement, elle partit pour l'Allemagne du Sud et y fit une belle tournée de concerts.

Le 28 décembre de cette même année elle se présenta pour la première fois à la cour de Vienne.

L'année suivante, nous la voyons accomplir le tour de force de chanter successivement à Turin, à Berlin et à Vienne, où elle alla même deux fois et resta jusqu'au printemps de 1783.

Quittant l'Autriche, un nouveau succès l'attendait à Paris.

Ce n'était rien moins qu'une lutte artistique aux *Concerts spirituels* avec la fameuse Gertrud Mara, dont la réputation était alors universelle.

Les plus intéressantes questions musicales passionnaient alors le monde élégant de Paris; la querelle des gluckistes et des piccinistes n'était pas complètement éteinte, l'apparition de *l'aigle* Garat et du déjà célèbre Viotti, le fondateur de la moderne école de violon, électrisaient tous les esprits.

Le moment était favorable pour une lutte acharnée, et en effet ce ne fut pas la cantatrice portugaise qui en souffrit, car sa rivale dut s'absenter de Paris, laissant le champ libre à sa redoutable adversaire.

Le 19 juin 1783 elle faisait ses adieux au public parisien, dans un mémorable concert où, malgré le concours redoutable du grand violoniste Viotti, les hommages dus à la célèbre chanteuse ne faiblirent pas.

Entendue successivement à Carlsruhe et à Berlin (1783-1784), elle fut ensuite invitée par l'impératrice Catherine de Russie et ne tarda pas à se rendre à Saint-Pétersbourg, où l'attendaient tant les succès auxquels elle était accoutumée que les plus déplorables intrigues qu'elle eût eu à subir dans sa carrière.

C'est avec l'*Armida* de Giuseppe Sarti qu'elle fit ses débuts à Pétersbourg, et son triomphe fut dès lors si nettement établi, que tout paraissait devoir procurer à notre artiste le comble du bonheur. La tzarine et toute la cour, qui en étaient enthousiasmées, la comblaient de faveurs, comme le public la comblait d'applaudissements.

Malheureusement, dans la même année 1784 arrivait à Saint-Pétersbourg le maestro Sarti, l'auteur d'*Armide*, lequel, aujourd'hui oublié, jouissait pourtant en ce temps d'une grande renommée, et qui presque aussitôt se déclara ennemi acharné de la grande cantatrice portugaise. Afin de combattre son succès grandissant, il attira à la capitale russe le fameux sopraniste *Marchesi*. Dans la lutte artistique qui s'engagea entre les deux célébrités, c'est encore la Todi qui l'emporta, et l'impératrice même confirma cette victoire en retirant à Sarti tous ses emplois et en le renvoyant en Italie.

Pourtant le climat de la Russie ne convenait point à notre artiste, et sa santé s'en ressentait chaque jour. C'est ce motif qui la décida à accepter les propositions de Frédéric-Guillaume II, lequel, dans l'intention de restaurer l'Opéra de Berlin, se proposa de rassembler les premiers artistes du temps.

Luiza d'Aguiar Todi eut à Berlin des appointements princiers, 3.000 thalers, habitation au palais royal, voiture royale pour son service, la table fournie par la cour et une rémunération de 4.000 thalers à l'expiration de son contrat de trois ans.

C'est en 1788 qu'eurent lieu ses débuts à Berlin, avec *Andromeda* de Reichardt, suivie par *Medea in Colchide* de Naumann.

Après avoir reçu des Berlinois les plus éloquentes et chaleureuses manifestations d'estime, elle retourna à Paris, où on l'entendit encore aux *Concerts spirituels* et à la *Loge Olympique*.

Pour se faire une idée du fanatisme qu'elle souleva à Paris, il suffira de dire qu'on lui conféra le titre de *Cantatrice de la Nation*, titre suprême auquel une artiste étrangère pût aspirer. Quelques concerts en Hanovre suivirent, et nous voyons à nouveau notre éminente artiste à Berlin, où elle retrouve de nouveaux succès dans *Brenno* de Reichardt, à côté de la célèbre basse Louis Fricher, inimitable protagoniste de cet opéra.

L'année de 1790 se passa en tournée artistique dans plusieurs villes allemandes, où elle fit une sensation prodigieuse par la perfection de son chant et la magie de son étonnante voix. Toute l'année suivante et les premiers mois de 1792 furent consacrés aux villes d'Italie, qui l'accueillirent avec le même succès.

De 1792 à 1795 nous la trouvons presque toujours à Madrid, interrompant quelquefois ses travaux artistiques pour se rendre au pays natal, où elle eut souvent l'occasion de chanter, surtout dans des concerts.

C'est à Madrid qu'a eu lieu la fameuse querelle des *todistes* et des *bantistes*. Les deux clans qui s'étaient formés en faveur de la Todi ou en faveur de la Banti, digne rivale de la cantatrice portugaise, étaient respectivement soutenus par grand nombre de partisans et guidés par les belles duchesses d'Ossuna et d'Albà, deux riches et nobles dames de la cour d'Espagne.

On dépensa des sommes folles en présents offerts

1. Le *Tableau raisonné du dix-huitième siècle* avance entre autres choses que qui voudra aspirer à la perfection dans l'Art, ne peut pas choisir un plus beau modèle.

Le *Mercure de France*, parlant d'une seconde audition, assure que le genre de la voix, la passion, la sensibilité et les ressources suprêmes de cette chanteuse ont produit sur l'auditoire un effet extraordinaire.

Choron et Fayolle (*Dictionnaire*, 1817) disent à propos des concerts spirituels : « Elle y fit une sensation prodigieuse et obtint un succès qui, après différents voyages, n'a fait que se confirmer. »

aux deux idoles; on fit de part et d'autre de bruyantes ovations.

La Todi pourtant avait de son côté la critique et la grande majorité du public, et encore une fois elle remporta la victoire.

Elle revint enfin en 1796 à la patrie, où elle vécut jusqu'à l'année 1833, entourée du respect et de l'amour de sa famille et de ses concitoyens.

Il est donc temps de clore cette longue parenthèse, par laquelle nous n'avons voulu démontrer que la célébrité européenne de la fameuse cantatrice portugaise et l'enthousiasme avec lequel on se disputait notre compatriote sur les principales scènes de son temps.

Reprenons où nous l'avons interrompue, pour nous occuper de la fameuse Todi, la suite des événements.

Nous avons vu le grand développement que la musique italienne prenait vers le milieu du XVIIIe siècle. Il s'augmenta dans la suite, et la musique même s'aristocratisa singulièrement.

Le roi n'avait pas moins de quatre grands théâtres d'opéra, pour son plaisir et pour l'amusement de son entourage.

Il y en avait dans les principaux palais, et les meilleurs solistes de la chapelle étaient quelquefois chargés d'interpréter les *cantates* et même les *drames* qu'on y jouait en l'honneur des monarques ou des princes de sa famille. Des artistes italiens venus exprès y figuraient souvent aussi.

Davide Perez lui-même en amena plusieurs, des plus remarquables, et, avec son talent exceptionnel et l'assistance de ces artistes, il contribua grandement à répandre, pendant son long séjour en Portugal, les éléments d'éducation artistique et de bon goût qui produisirent pendant cette période une des phases les plus intéressantes de notre histoire musicale.

Malheureusement, le sot préjugé d'exclure le beau sexe de la scène des théâtres, qui s'était généralisé à l'étranger, commençait déjà à dominer chez nous, et toutes les compagnies lyriques qu'on trouve à cette époque sont exclusivement composées d'hommes, les sopranistes ou *castrati* remplissant les parties féminines.

On cite des sopranistes qui ont chanté au Portugal et qui étaient autrefois célèbres, Cafarelli[1], Giziello, Maruzzi, Orti, Angelelli, Capranica, Longarini, Crescentini.

Il va sans dire que le corps de ballet était aussi exclusivement masculin.

Avec de telles compagnies on donna, dit-on, de splendides représentations sur les théâtres royaux.

Davide Perez y débuta brillamment avec ses opéras *Demofoonte*, *Il Siroe* et *Adriano in Siria*, tous les trois représentés en 1752.

Ces opéras, ainsi que ceux qu'on chanta dans les années de 1753 et 1754 à la cour de Lisbonne, la *Didone abbandonata*, l'*Artaserse*, l'*Eroe Cinese*, l'*Ipermnestra* et l'*Olimpiade*, sont faits sur des poésies du poète césarien, l'abbé Metastasio.

Nous supposons que, dans les commencements, on préparait *ad hoc* certaines grandes salles du palais pour ce genre de représentations. C'est seulement plus tard que l'on construisit expressément des scènes spéciales, avec tout le luxe d'ameublement, de tentures et d'accessoires dont était capable la somptuosité quasi légendaire des rois portugais.

1. Ce fameux castrat fut engagé comme chanteur du roi, pour la somme annuelle, vraiment colossale, de 72.000 francs.

Ainsi le théâtre royal d'*Ajuda*, qui avait été aménagé en 1739, par ordre de feu Jean V, ne nous apparaît en pleine activité, sur les ouvrages que nous consultons, que dans l'année de 1753.

La liste chronologique des représentations données sur ce théâtre, ainsi que sur les autres théâtres royaux, quelque incomplète qu'elle soit, nous paraît intéressante pour l'étude du développement progressif de l'opéra italien.

Voici donc le tableau se rapportant au *Theatro da Ajuda* :

1753. — *L'Eroe Cinese*, de Perez.
1754. — *Ipermnestra*, du même.
1764. — *Cavaliere per amore*, de Piccini.
Le Difese d'amore, de Pedro A. Avondano.
Componimento dramatico, de João Cordeiro da Silva.
1765. — *I Francesi brillanti*, de Paesiello.
Gli Stravaganti, petite farce d'auteur inconnu.
1766. — *L'Amore in musica*, de Beroni.
Le Vicende della Sorte, de Piccini.
L'Incognita perseguitata, du même.
La Danza, de Luciano X. dos Santos.
1767. — *Il Ratto della Sposa*, de Guglielmi.
L'Isola della Fortuna, de Luchesi.
1768. — *Due Serve rivali*, de Traetta.
Solimano, de Perez.
1769. — *Amor industrioso*, de João de S. Carvalho.
Faetonte, de Verazzi.
1770. — *La Schiava liberata*, de Jommelli.
La Nitteti, du même.
1771. — *La Clemenza di Tito*, du même.
Il Voto di Jefte, de Pedro A. Avondano.
1772. — *Ezio*, de Jommelli.
Le Aventure di Cleomede, du même.
Adamo ed Eva, de Pedro A. Avondano.
1773. — *Armida abbandonata*, de Jommelli.
Eumene, de João de S. Carvalho.
1774. — *Olimpiade*, de Jommelli.
Il Trionfo di Clelia, du même.
1775. — *Demofoonte*, du même.
Li Napoletani in America, de Piccini.
Alessandro nell' Indie, de Jommelli.
1778. — *Gioas, rè di Giudà*, d'Antonio da Silva.
L'Angelica, sérénade de João de S. Carvalho.
Edalide e Cambise, de João Cordeiro da Silva.
1779. — *Gli Orti Esperidi*, de Jeronymo F. de Lima.
1780. — *Edalide e Cambise*, de João Cordeiro da Silva.
1783. — *Salomé*, oratorio du même.
Hymineo, de Jeronymo F. de Lima.
Tomiri, de João de S. Carvalho.
1784. — *Il Ritorno di Tobia*, oratorio de Haydn.
Alcione, opéra du même.
Esione, de Luciano X. dos Santos.
1785. — *Netttuno ed Egle*, de João de S. Carvalho.
L'Imminei di Delfo, d'Antonio Leal Moreira.
1786. — *Esther*, oratorio du même.
Passione di Gesù Cristo, oratorio de Jomelli.
1787. — *Alcione*, de João de S. Carvalho.
Artemisia, d'Antonio Leal Moreira.
L'Iminei di Delfo, du même.
1788. — *Gli Eroi spartani*, du même.

Megara tebana, de João C. da Silva.
1789. — *Bauce e Palemone*, du même.
Lindane e Dalmira, du même.
La Vera costanza, de Jeronymo F. de Lima.
Numa Pompilio, sérénade de João de Sousa Carvalho.
1790. — *Le Trame deluse*, de Cimarosa.
Axur rè di Ormuz, de Salieri.
1791. — *La Pastorella nobile*, de Guglielmi.
Attalo, rè di Bitinia, de Robuschi.

Comme on le voit, les compositeurs dramatiques portugais alternaient encore avec les Italiens dans la présentation de leurs œuvres. Un siècle plus tard ils leur devaient laisser le champ absolument libre!

Le second des théâtres royaux, suivant l'ordre de leur inauguration probable, est le *Theatro de Salvaterra*, organisé dans un des palais que la famille royale préférait pour son séjour d'été.

Nous donnons ensuite la liste des représentations données :

1753. — *La Fantesca*, de Hasse.
Didone abbandonata, de Perez.
Demetrio, du même.
1754. — *Adriano in Seiria*, du même.
1756. — *Siroe*, du même.
1757. — *Il Solimano*, du même.
1759. — *Enea in Italia*, du même.
1762. — *Giulio Cesare*, de Luciano X. dos Santos.
1763. — *Isacco*, du même.
Il Mercato di Malmantile, de Fischietti.
Il Dottore, d'auteur anonyme.
1764. — *Amor contadino*, de Lampugnani.
L'Arcadia in Brenta, de João Cordeiro da Silva.
1765. — *Demetrio*, de Perez.
Il Mondo della Luna, de Pedro A. Avondano.
1766. — *La Cascina*, de Scolari.
1767. — *Notte critica*, de Piccini.
Enea nel Lazio, de Jommelli[1].
1768. — *Le vicende amorose*, de Bertoni.
Penelope, de Jommelli.
1769. — *Il Velogeso*, du même.
La Finta Astrologa, de Piccini.
1770. — *Il Rè Pastore*, de Jommelli.
Il Matrimonio per concorso, du même.
1771. — *Semiramide*, du même.
Il Cacciatore deluso, du même.
1772. — *La scaltra Letterata*, de Piccini.
Lo Spirito di contradizione, de Jeronymo F. de Lima.
1773. — *Le Lavanderine*, de Mari.
La Fiera di Sinigaglia, de Fischietti.
La Pastorella illustre, de Jommelli.
1774. — *L'Inimico delle donne*, de Gallupi.
Creusa in Delfo, de Perez.
Il Superbo deluso, de Gassmann.
1775. — *Lucio Papirio*, de Paesiello.
L'Inconstante, de Piccini.
I Filosofi imaginari, de Astaritta.
L'Accademia di musica, de Jommelli.
La Conversazione, du même.
Il Testore ingannato, de Marescalchi.
1776. — *Ifigenia in Tauride*, de Jommelli.
Il Tutore ingannato, de Marescalchi.

1. Cet opéra, ainsi que *Il Velogeso* et une *cantate* ont été payés douze cents ducats d'or par le roi Joseph.

Il filosofo amante, de Borghi.
La Cameriera per amore, d'Alessandri.
La Contadina superba, de Guglielmi.
1784. — *Dal Finto al Vero*, de Paesiello.
1785. — *La Vera Costanza*, de Jeronymo F. de Lima.
L'Amor costante, de Cimarosa.
Conte di Bell'umore, de Piccini.
1786. — *Gli Intrichi di D. Facilone*, de Guglielmi.
Li Fratelli Papa Mosca, du même.
La Finta Giardiniera, d'Anfossi.
1787. — *L'Amor costante*, de Cimarosa.
Il Conte di Bell'umor, de Marcello di Capua.
La Vera costanza, de Jeronymo F. de Lima.
1788. — *Hymineo*, du même.
Socrate imaginario, de Paesiello.
L'Italiana in Londra, de Cimarosa.
1790. — *Amore ingegnoso*, de Paesiello.
La Virtuosa in Margellina, de Guglielmi.
1791. — *Gli due Baroni*, du même.
La Bella Pescatrice, de Guglielmi.
1792. — *Riccardo Cor di Leone*, de Grétry.
Il Finto Astrologo, de Bianchi.
La Modista raggiratrice, de Paesiello.

La fréquente répétition du nom de Niccolà Jommelli serait expliquée par le fait qu'il était pensionné par le roi Joseph depuis 1769, avec l'obligation de lui adresser une partition de tous les opéras qu'il composait pour la cour de Wurtemberg, au service de laquelle il était attaché.

Il en recevait annuellement mille écus d'or.

Don Joseph avait aussi des poètes attitrés, auxquels il confiait la composition des livrets d'opéras. On en cite le célèbre Carlo Goldoni, qui lui envoyait de France des farces, des opéras, etc., et Gaetano Martinelli, qui travailla pendant une certaine période de sa vie presque exclusivement pour la cour portugaise.

Parmi les théâtres royaux, la première place, au point de vue de la dimension, de la richesse, de la construction et du choix des artistes exécutants, appartient indiscutablement au *Theatro dos Paços da Ribeira*, plus connu sous le nom de *Opera do Tejo*, à cause de sa situation sur le bord du Tage.

Des étrangers qui ont eu l'occasion de voir cette superbe construction sont unanimes à assurer que c'était le théâtre le plus brillant de toute l'Europe. On y a dépensé des sommes folles, non seulement en faisant venir des architectes et décorateurs fameux, mais en recrutant les plus célèbres castrats du XVIIIe siècle, une vraie *constellation of great singers*, comme l'a dit l'historien Burney[2], témoin oculaire de toutes ces merveilles.

Le théâtre fut inauguré le 31 mars 1755, avec un opéra de Davide Perez, chargé d'en diriger toute la partie musicale, et qui était allé tout exprès à Londres pour engager des artistes. Cet opéra, dont le titre est *Alessandro nelle Indie*, avait été chanté pour la première fois à Gênes en 1751, mais il fut tout à fait remanié pour l'exécution de Lisbonne. La mise en scène en était splendide; d'après Burney, il y entrait un escadron de cavalerie. Un cheval, dûment dressé, devait figurer *Bucéphale*, la monture légendaire d'Alexandre, et marcher au pas d'une musique expressément écrite pour la circonstance. Enfin, des livrets admirablement gravés, avec des eaux-fortes

2. *A general History of music*.

de Berardi, représentant les principales scènes de la pièce, étaient distribués aux spectateurs.

Trois opéras seulement suivirent l'*Alessandro nelle Indie*. Une de ces pièces, *la Clemenza di Tito*, fut spécialement commandée au compositeur italien Antonio Mazzoni; les deux autres, l'*Olimpiade* et *Artasserse*, étaient dues à la plume fertile de Davide Perez.

Et ce fut tout. Ce superbe théâtre, qui contenait tant de richesses en tout genre, témoin de si belles gloires, ce théâtre qui n'avait vécu que sept mois, où quatre pièces seulement avaient vu le jour, s'écroula aux brutales secousses du terrible tremblement de terre!

Il ne nous reste à parler que du *Theatro de Queluz*[1], le dernier des théâtres royaux d'opéra. Il est particulièrement intéressant, parce que c'est là où ces œuvres, authentiquement portugaises, ont eu une plus large acceptation et par conséquent un appui plus décisif.

Nous nous en apercevrons en jetant les yeux sur le tableau suivant :

1761. — *La Vera Felicità*, de Perez.
1763. — *L'Amante ridicolo deluso*, de Piccini.
1764. — *Gli Orti Esperidi*, de Luciano Xavier dos Santos.
1765. — *Ercole sul Tago*, du même.
1767. — *L'Isola desabitata*, de Perez.
1768. — *Il Sogno di Scipione*, de Luciano X. dos Santos.
1769. — *Il Cinese*, de Perez.
1771. — *Il Palladio conservato*, de Luciano X. dos Santos.
1772. — *Issea*, sérénade de Pugnani.
1773. — *La Finta ammalata*, de divers auteurs.
Giannina e Bernardone, d'auteur anonyme.
1774. — *Ritorno di Ulisse in Itaca*, de Perez.
1778. — *Il Natale di Giove*, de João Cordeiro da Silva.
Il Ritorno di Ulisse, de Perez.
Angelica, de João de Sousa Carvalho.
Alcide al Bivio, de Luciano X. dos Santos.
1779. — *Ati a Sangaride*, sérénade du même.
Perseo, sérénade de João de S. Carvalho.
La Galatéa, sérénade d'Antonio da Silva.
1780. — *Testoride Argonauta*, de João de S. Carvalho.
L'Endimione, de Jommelli.
Edalide e Cambise, de João Cordeiro da Silva.
1781. — *Seleuco, rè di Siria*, de João de S. Carvalho.
Palmira di Tebe, sérénade de Luciano X. dos Santos.
Il Natal d'Apollo, de Caffaro.
1782. — *Everardo II, rè di Lituania*, de João de S. Carvalho.
Bireno ed Olimpia, d'Antonio Leal Moreira.
Callirroé in Sira, d'Antonio da Silva.
1783. — *Endimione*, de João de S. Carvalho.
Siface e Sofonisba, d'Antonio L. Moreira.
Teseo, de Jeronimo F. de Lima.
1784. — *Il Ratto di Proserpina*, de João Cordeiro da Silva.
Il Ritorno di Tobia, de Haydn.
Cadmo, d'Antonio da Silva.
Adrasto Rè degli Argivi, de João de Sousa Carvalho.
1785. — *Archelao*, de João Cordeiro da Silva.
Ascanio in Alba, d'Antonio Leal Moreira.
Ercole sul Tago, de Luciano X. dos Santos.
Nettuno ed Egle, de João de S. Carvalho.
1787. — *Telemaco nell isola di Calipso*, de João C. da Silva.
Il Trionfo di Davidde, de Braz de Lima.
Nettuno ed Egle, de João de S. Carvalho.
Secolo d'oro, de Fond.
Ercole sul Tago, de Luciano X. dos Santos.
Archelao, de João Cordeiro da Silva.

On ne peut nier que ce bilan soit brillant, car sur 45 œuvres représentées, on en peut relever 30 de compositeurs portugais.

La destruction du grand théâtre du Tage, par suite de l'affreuse catastrophe de 1755, paralysa, comme on peut le penser, tout le mouvement artistique de Lisbonne, et le pays qui avait accumulé tant de précieux documents de ses glorieux efforts en faveur des progrès de l'art, voyait en un seul jour presque toutes ses archives perdues, presque tous ses théâtres brûlés!

Les artistes qui échappèrent au cataclysme, ou s'enfuirent à l'étranger par crainte de nouveaux désastres, ou restèrent cloués sur place, anéantis pour longtemps dans une terreur folle et sans trouver de forces pour se remettre au travail.

Heureusement, le premier ministre de Joseph Ier, le marquis de Pombal, un des plus habiles politiques du temps, dont la trempe d'acier et l'intelligence d'élite sont unanimement vantées par tous les historiens, dépensa une telle activité et énergie, qu'il fit revivre en peu de temps d'un tas de ruines une ville nouvelle, splendide et grandiose.

A vrai dire, c'était lui qui était le vrai roi du Portugal, et il se servit de son immense pouvoir pour prendre des mesures d'une importance capitale. L'expulsion des jésuites, la réforme de l'Université de Coïmbra, la création du Collège des Arts à Mafra, l'école de Commerce à Lisbonne, la fondation du collège des Nobles, la restriction des pouvoirs discrétionnaires de l'Inquisition, le développement du commerce, de l'industrie et de l'agriculture, sont autant de titres pour sa gloire et qui le recommandent à la reconnaissance de la postérité.

S'occupa-t-il beaucoup d'art? Nous ne le croyons pas et nous sommes même portés à penser que, s'il eut l'air de s'intéresser au développement des spectacles lyriques, ce ne fut que pour flatter le goût du monarque, et surtout pour gouverner avec plus de liberté.

Ainsi, comme nous l'avons vu dans les tableaux ci-dessus, les spectacles des théâtres royaux de Salvaterra et de Queluz, placés hors de l'atteinte de la catastrophe, ne souffrirent aucune interruption sensible.

A Lisbonne même on recommença vite le divertissement favori de la noblesse et du peuple, car nous voyons déjà en 1764 réapparaître le théâtre *da Ajuda*, et une année plus tard ceux du *Bairro Alto* et de *Rua*

1. Ville près de Lisbonne. Le précieux plafond du théâtre ou Salle des *Sérénades* s'est écroulé en 1905. Dans une des autres pièces de ce magnifique palais se trouve un curieux plafond, dont la peinture représente un *serenim* ou concert, présidé par le roi Joseph, ayant autour de lui les princesses, chantant, le prince D. Pedro, qui bat la mesure, et Davide Perez tenant le clavecin. On y voit aussi le musicien italien Lucca Giovane, maître très considéré à la cour et professeur de la reine Marianne-Victoire, femme de D. Joseph.

dos Condes, exclusivement destinés au grand public.

A l'instar de ce que nous avons fait pour les théâtres royaux et comme documents complémentaires pour la bonne étude de cette époque florissante, nous dressons aussi la liste des principaux opéras qui ont été chantés sur ces deux scènes à partir de la date du tremblement de terre.

Theatro do Bairro Alto.

1765. — *Didone*, de Perez et autres auteurs.
Zenobia, de Perez.
Semiramide riconosciuta, du même.
1766. — *L'Amore artigiano*, de Labella.
1770. — *Il Viaggiatore ridicolo*, de Scolari.
L'Incognita perseguitata, de Piccini.
I Bejglierbei di Caramania, de Scolari.

Rappelons, en passant, que c'est dans ces trois derniers opéras que la célèbre Todi fit ses premiers débuts comme chanteuse. Ils sont aussi les trois derniers ouvrages lyriques dont nous ayons connaissance sur ce vieux théâtre.

En 1771 on l'affecta à la déclamation portugaise et on confina les spectacles d'opéra dans le théâtre de la *Rua dos Condes*, qui fut presque le seul, avec les théâtres royaux, à exploiter ce genre jusqu'à l'ouverture du grand théâtre de Saint-Charles.

Nous ne nous attarderons pas, sur ce théâtre de la *Rua dos Condes*, ainsi que sur les salles similaires de Lisbonne, à en narrer les beautés et les commodités au point de vue de la décoration, de l'acoustique, de l'hygiène et de la sécurité publique. Comme partout ailleurs, elles y étaient absolument nulles. Contentons-nous donc d'insérer la note des spectacles donnés :

Theatro da Rua dos Condes.

1765. — *Le Contadine bizarre*, de Piccini.
1766. — *La Calamità dei cuori*, de Galluppi.
Il Ciarlone, d'Anfossi.
Proseguimento del Ciarlone, de Marescalchi.
L'Olandese in Italia, de Rutini.
1768. — *Arcifanfano*, de Scolari.
Artasserse, du même.
Demetrio, de Perez.
1772. — *Il Desertore*, de Guglielmi.
L'Isola di Alcina, de Gazzaniga.
La Locanda, du même.
Antigono, de Majo.
L'Anello incantato, de Bertoni.
1773. — *Il Barone di Rocca antica*, de Franchi.
La Contessa di Bimbimpoli, d'Astaritta.
Le Orfane svizzere, de Baroni.
La Finta semplice, de Monopoli.
La Giardiniera brillante, de Sarti.
Le Finte gemelle, de Piccini.
La Molinarella, du même.
Il Matrimonio per concorso, d'Alessandri.
La Sposa fedele, de Guglielmi.
Il Ciddè, de Sacchini.
1774. — *L'Impresa d'Opera*, de Guglielmi.
L'Isola d'Amore, de Sacchini.
Calandrano, de Gazzaniga.
Amore senza malizia, d'Ottani.
1775. — *Il Geloso*, de Gomes da Silva.
1788. — *O prazer de Olissea*, d'Antonio da Silva Gomes.
1790. — *Templo de Gloria*, de Spontini.
Marchese di Tulipano, de Paesiello.
Filosofi immaginari, du même.
1791. — *L'Italiana in Londra*, de Cimarosa.
Il Conte di Bell'umore, de Marcello di Capua.
La Moglie cappriciosa, de Gazzaniga.
Il Barbiere di Seviglia, de Paesiello.
I Zingari in fiera, du même.
Serva Padrona, du même.
I Due supposti Conti, de Cimarosa.
Il Marito disperato, du même.
Giannina e Bernardone, du même.
1792. — *L'Impresario in angustie*, du même.
Chi dell altrui si veste..., du même.
D. Giovanni, de Gazzaniga.

Comme nous le voyons, dans ce théâtre trônaient presque exclusivement les compositeurs italiens, et dans les derniers temps surtout, ce sont les noms de Paesiello et Cimarosa qu'on y relève le plus souvent. Et pourtant, il y avait en ce pays des artistes qu'on ne pourrait assurément comparer à ces lumières, mais dont la valeur ne peut être mise en doute et qui avaient fait souvent leurs armes avec un succès flatteur.

Il paraît donc que la fatalité de l'indifférence et de l'antipatriotisme pesait déjà sur le peuple portugais, très pointilleux du reste en matière d'autonomie et d'indépendance politique, mais toujours assez peu soucieux de ses prérogatives artistiques.

Passons en revue les musiciens de tous genres dont nous devons signaler les noms et qui vécurent vers la fin du XVIIIe siècle.

Nous avons cité les opéras de plusieurs de ces artistes. Un des plus remarquables est sans doute João de Sousa Carvalho († 1798), qui fut subventionné par les rentes du séminaire patriarcal pour étudier son art en Italie et qui fut, à son retour, le premier maître de chapelle et professeur de contrepoint du même *séminaire*, dont la splendeur n'avait encore subi aucune atteinte.

Il remplaça Davide Perez, en 1778, comme professeur des princes et princesses de la cour portugaise. Il fut compositeur dramatique, non seulement très fécond, mais assez habile dans l'orchestration, surtout du quatuor à cordes, et, malgré l'italianisme très prononcé de son style, assez sobre dans les fioritures et dans les ornements qui en faisaient l'ennuyeuse caractéristique.

M. Vieira, qui a examiné ses partitions, nous apprend, dans son beau *Dictionnaire*, que les personnages tant masculins que féminins en étaient presque toujours représentés par des soprani et des contralti. A peine s'il y avait un ténor, et très rarement une basse.

Il n'existait pas de corporations de choristes. Quelquefois (et toujours dans le finale) les personnages se réunissaient dans un morceau concertant, que l'auteur désignait sous le nom de chœur.

Sousa Carvalho fut très considéré comme professeur et fit beaucoup d'élèves, qui furent à leur tour très appréciés.

Un autre des artistes éminents de cette époque est João Cordeiro da Silva, qui fut, comme Carvalho, professeur et compositeur d'opéras.

Il fut nommé également professeur de la cour et composa beaucoup de musique religieuse à 4 voix et orgue.

Pedro Antonio Avondano († 1782), dont quelques

compositions ont figuré sur les listes des théâtres royaux, était le fils d'un musicien génois établi à Lisbonne au temps de Jean V, et se distingua aussi comme violoniste. En plus des compositions lyriques, il écrivit un quatuor pour instruments à cordes, en forme de symphonie.

Luciano Xavier dos Santos (1734-1808) fut un des meilleurs artistes de cette période. Elève de l'école de Sainte-Catherine, il se consacra tout entier au service de la chapelle royale, en qualité d'organiste et maître de chapelle. Son œuvre religieuse est considérable ; on y peut remarquer une grande noblesse de style, un contrepoint très sévère, une mélodie sobre et une adaptation parfaite de la musique aux paroles. La plupart de ses opéras, cantates et sérénades profanes sont cités dans les tableaux des spectacles royaux.

José Joaquim dos Santos (1747-1801) et, l'un des brillants élèves du *séminaire patriarcal*, auquel il voua presque toute sa vie, en qualité de professeur de musique.

Il ne composa que pour l'art sacré, mais en grande quantité, et nous remarquons, entre autres, comme excellents modèles de style palestrinien, un *Te Deum* à 8 voix, un autre à 4 voix, un *Stabat Mater* pour deux soprani et basse, etc.

Professeur aussi du *séminaire*, le R. Nicolau Ribeiro Passo Vedro (✝ 1803) fut un estimable artiste, dont la musique religieuse n'est pas sans mérite. On connaît de lui des motets, des répons, une neuvaine, etc.

António Silva, qui est considéré comme un des meilleurs élèves de Davide Perez, s'imprégna de son style brillant et nourri et composa non seulement les pièces dramatiques que nous avons eu déjà l'occasion de signaler, mais aussi plusieurs messes à 4 et 5 voix et autres œuvres religieuses. Il était chanteur et organiste de la chapelle royale.

Un musicien qui se recommande au quadruple titre de compositeur sacré, chanteur, organiste et théoricien, est José Mauricio (1752-1815), professeur de l'Université de Coimbra et maître de chapelle de la cathédrale de cette ville.

Il se dévouait tendrement à son art et, l'un des premiers, fit connaître en Portugal la musique de chambre de Haydn, Mozart, etc., en réunissant chez lui à cet effet les meilleurs amateurs et artistes de Coimbra.

Il était surtout remarquable comme compositeur et a laissé une collection énorme de musique religieuse de bon style, quoique un peu banale et monotone. Comme didacticien, il ne publia qu'une petite *Méthode de musique* assez bien faite. Dans cette branche il a été grandement surpassé par son contemporain Francisco Ignacio Solano (✝ 1800), que M. Vieira estime comme « notre plus remarquable didactique[1] ».

Elève de Giovanni Giorgio, dans l'école des capucins de Sainte-Catherine, il s'adonna au chant, à l'orgue, et spécialement à l'enseignement.

Ses principaux ouvrages théoriques sont : *Nova Instrucção musical* (1764), une des dernières méthodes où l'on préconise le système des muances ; *Nova Arte e breve Compendio de musica* (1794), qui n'est qu'une seconde édition de la précédente; *Novo Tratado de musica metrica e rythmica* (1779), où, en outre de très bonnes règles pour l'étude de l'harmonie, il expose des préceptes pour l'accompagnement sur le clavecin, l'orgue, etc., et *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rythmica* (1790), très intéressant pour les définitions d'anciens termes d'harmonie, règles d'harmonie et contrepoint et autres particularités techniques.

Dans le domaine de la théorie musicale nous citerons encore une *Arte de Cantochão* (1788) de Bernardo da Conceição, savant moine de Saint-Benoît. Ce gros volume de 1091 pages in-4° contient toutes les règles du plain-chant et un très beau développement historique sur les gammes anciennes.

Au point de vue de la virtuosité, il y a aussi des noms qu'on ne saurait passer sous silence; mais, pour être entièrement dans la vérité, il faut bien avouer que les bons exécutants ont fait presque toujours défaut en Portugal. Pendant tout le long du XVIIIe siècle, pour les nombreux services du culte et du théâtre, on a dû engager des artistes de partout, des Espagnols, des Allemands, des Français, des Italiens surtout.

Était-ce circonstance fortuite ou par hasard un défaut caractéristique de cette époque? Malheureusement non, car nous voyons cette pénurie se reproduire pendant presque la totalité du XIXe siècle; nous l'observons même encore de nos jours, puisque nous sommes obligés d'avoir au théâtre de Saint-Charles quantité de choristes italiens et espagnols, une grande moitié de l'orchestre composée de professeurs italiens, et dans toutes les autres manifestations musicales un nombre toujours grandissant de violonistes espagnols!

A l'époque que nous analysons en ce moment, il faut pourtant signaler quelques chanteurs et quelques instrumentistes qui ont eu un certain renom.

Parmi les premiers on peut citer le ténor Polycarpo José Antonio da Silva, musicien de la chambre et de la chapelle royale, lequel prit part à l'exécution de beaucoup d'opéras dans les théâtres de la cour. Il était professeur de chant et composa nombre d'œuvres vocales à l'adresse de ses élèves, qui appartenaient pour la plupart à la noblesse.

Un autre ténor, Joaquim de Oliveira, beau-frère de la célèbre Todi, fit même bonne figure en Italie, où il résida pendant quelque temps aux frais du *séminaire patriarcal*, comme tant d'autres artistes de cette époque.

On cite aussi une admirable basse profonde de cette période, Taddeo Puzzi, lequel, bien qu'Italien, vécut longtemps en Portugal et laissa des fils qui excellèrent également dans la musique.

Parmi les femmes nous ne relevons, comme chanteuses, qu'une certaine Scarlatti (petite-fille du grand claveciniste [?]) dont Beckford fait les plus grands éloges dans une de ses lettres, et Caetana Cardoso, qui aurait joui d'une grande vogue dans les salons aristocratiques de Lisbonne à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe.

Un musicien espagnol, Antonio Rodil, établi en Portugal vers cette époque, ainsi que son fils Joaquim Pedro Rodil, né celui-ci à Lisbonne, et un amateur, Joaquim Carneiro da Silva, furent très goûtés comme flûtistes.

Dans la période en question, c'est le nom de Ignacio José Maria de Freitas qui doit être invoqué comme le plus insigne de ceux qui cultivèrent le violon. Il fut élève de Solano pour le contrepoint, et de l'Espagnol José Palomino pour le violon. Il occupa les premières places à l'orchestre des théâtres de Lisbonne, ayant aussi beaucoup attiré l'attention comme concertiste et comme compositeur.

1. *Dictionnaire* cité.

Nous ne saurions taire non plus le nom d'un guitariste fameux, Antonio Abreu, qui s'est fait à Madrid, où il s'était établi, une réputation éclatante de virtuose. On a de lui une méthode sous le titre de *Escuela para tocar con perfeccion la guitarra de 5 y 6 ordenes* (1799).

Faisons aussi une place aux amateurs. Les amateurs! Voilà une classe spéciale qui eut dans tous les temps ici un grand nombre de prosélytes. Et c'est une classe qui, un peu partout, est tombée tant soit peu en discrédit.

Le fait d'un amateur couronné, élève du célèbre violoniste Boucher, qui se croyait dans le droit de ne point compter les pauses, parce que, disait-il, un roi ne devait jamais attendre, est assez connu.

Celui-ci colporte effrontément de salon en salon son éternelle provision de roulades, qui est pour lui la seule, la vraie musique digne de tous les honneurs; celui-là, violoniste fameux, s'évertue à chercher son doigté pendant que l'orchestre ou que le quatuor poursuivent leur marche.

Comme partout, nous en avons eu, nous en avons encore, de ces amateurs-là; mais ce n'est pas de ceux-ci que nous voulons parler.

Des amateurs ayant de profondes connaissances de l'art et le cultivant par passion, mais avec autorité et compétence, ne sont point rares en Portugal. On a dû s'en apercevoir en parcourant les pages qu'on vient de lire, et on le verra aussi dans celles qui complètent cet essai historique.

Une des plus intéressantes figures d'amateur est sans aucun doute le duc de Lafões (1719-1806).

Doué d'une très fine intuition artistique, comme presque tous les Bragances, et malgré la position brillante dont il jouissait en Portugal[1], il abandonna ce pays, trop mesquin pour ses hautes visées de penseur et d'artiste, et se complut pendant de longues années dans d'intéressants voyages.

A Vienne nous le voyons en relations très suivies avec Gluck, qui lui dédie sa partition de *Paride ed Elena*. Parmi les familiers du noble amateur nous comptons aussi l'abbé Metastasio; Mme Martinez, claveciniste fameuse, élève de Haydn; le violoniste Startzel et l'abbé Antonio da Costa (1714-1780), autre amateur portugais, dont le mérite sur la guitare et sur le violon égalait au moins l'excentricité et l'esprit aventureux.

Nous croyons que le duc de Lafões ne cultiva pas la musique, ni comme exécutant ni comme compositeur; s'il le fit, ce n'est pas là le côté brillant de son existence artistique. Mais le fait est qu'il était très connu des artistes par son bon jugement et par son autorité en matière d'art, et Gluck même le considérait comme un excellent juge, absolument affranchi de tout esprit de routine. Et il faut avouer que le glorieux rénovateur de l'opéra, comme tous ceux qui ont été en avance sur leur siècle, n'en aura pas trouvé beaucoup sur son chemin.

C'est dans le salon du duc de Lafões, à Vienne, que Mozart, à peine âgé de douze ans, se présenta et fut admiré par Gluck, Burney, Hasse, Metastasio et plusieurs hauts personnages de la cour autrichienne.

A Paris, le duc s'entourait aussi de la meilleure société littéraire et artistique et maintenait des relations très amicales avec l'abbé Delille et avec Suard, le défenseur acharné de Gluck dans la fameuse polémique entre gluckistes et piccinistes.

Tandis que le noble amateur prenait part ainsi au mouvement artistique qui se prononçait alors à l'étranger, la musique portugaise, qui, pour plusieurs causes, ne pouvait marcher de front avec les autres nations, les suivait, n'en doutons pas, et faisait même d'incontestables progrès.

Outre les artistes que nous avons déjà énumérés, beaucoup d'autres, non moins vaillants, se distinguèrent en ce temps-là.

Jeronymo Francisco de Lima (1741-1822), que le *séminaire patriarcal* envoya encore en Italie, fut successivement chanteur et maître de chapelle de la basilique patriarcale et professeur du même séminaire. Il fit des opéras, des cantates et une grande quantité de musique religieuse.

Antonio Leal Moreira (1758-1819), un autre séminariste et des plus distingués, excella dans la musique théâtrale et eut même la fortune de voir applaudir en Italie une de ses partitions[2].

Il fut non moins notable dans la musique sacrée et laissa un répertoire important de messes à quatre et cinq voix, psaumes, vêpres, motets, hymnes, matines, etc. Ce compositeur fécond exerça avec talent les fonctions d'organiste et maître de la patriarcale, maître de la chapelle royale et régisseur du théâtre de *Rua dos Condes*, où il eut l'occasion de mettre en scène les opéras de Spontini, Cimarosa et Paesiello, qui figuraient dans les dernières années sur l'affiche de ce théâtre lyrique.

On peut citer aussi Eleutherio Franco Leal, maître de la chapelle patriarcale et compositeur exclusif de musique religieuse. Il était professeur du séminaire, organiste et professeur particulier de piano.

Un des artistes les plus considérés de cette période fut João José Baldi (1770-1816), élève de Leal Moreira, lequel révéla tout jeune de remarquables qualités de chanteur, organiste, pianiste et compositeur.

Il écrivit peu pour le théâtre, mais on a de lui, par contre, une collection assez grande de musique religieuse, d'un style assez châtié comparé à la frivolité artistique de l'époque. On y relève, comme principales œuvres, une Messe dite du *Marquis de Borba* et plusieurs autres, des litanies, des répons, des motets, *Benedictus, Laudate pueri, Stabat Mater*, etc.

Cet excellent compositeur portugais[3] fut élève du *séminaire patriarcal*, inépuisable pépinière d'où sortirent les plus illustres musiciens de ce pays, pendant toute la seconde moitié du XVIIIe siècle; il y fut aussi professeur pendant onze ans.

Contrairement à Baldi, Antonio José do Rego, élève lui aussi du séminaire, n'écrivit que très peu de musique sacrée; il se signala surtout par ses farces, *burletas* et opéras. Il dirigea les théâtres du *Bairro Alto*, du *Salitre* et de *S. Carlos*, remplissant aussi les emplois d'organiste et de chanteur de la chapelle royale.

Une figure d'un réel intérêt est celle du brillant compositeur Antonio da Silva Leite (1759-1833), de Porto. Malgré le peu d'originalité de son style, tributaire, comme celui de la totalité de ses contemporains, du *modus faciendi* italien, il se distingua par la profondeur de sa technique et par la diversité des effets obtenus.

1. Il était neveu de Jean V et occupa dans l'armée et dans la politique portugaises une situation enviable.

2. *Il Disertore francese*, opéra bouffe, a été représenté au théâtre Carignan de Turin, pendant le carnaval de 1800, et au théâtre de la *Scala* de Milan, au mois de juillet suivant.

3. Malgré son nom et son origine italienne, il naquit à Lisbonne.

Son bagage musical est énorme. Dans la Bibliothèque Nationale de Lisbonne on ne trouve pas moins de 62 œuvres religieuses, dont M. Vieira a dressé la liste détaillée dans son *Dictionnaire biographique*. Il a en outre un *Resumo de todas as regras e preceitos da cantoria, assim Musica metrica, como do Cantochão* (1787), résumé des théories musicales et de l'art du plain-chant, et un *Estudo de guitarra, em que se expõe o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento* (1796), méthode très intéressante de guitare portugaise et l'ouvrage le plus ancien que nous connaissions sur cet instrument national.

Le relevé de ses œuvres doit encore s'enrichir de six *sonates* pour guitare portugaise avec accompagnement de violon et deux cors *ad libitum*, traitées à la façon de sonates classiques, un *Tantum ergo* à 4 voix, flûte obligée, violons, alto et basse, un *Hymne patriotique* à grand orchestre, une cantate *Os genios premiados*, un *Novo Directorio funebre*, ou guide musical pour les solennités funèbres, et plusieurs compositions de caractère léger ou populaire.

Bien au-dessus de tous ces travailleurs très appliqués, mais piétinant sans cesse sur des chemins archibattus, nous apparaît en ce moment une des figures les plus proéminentes de l'art portugais, Marcos Antonio da Fonseca Portugal, auquel nous ne regretterons pas, ni notre lecteur, nous l'espérons, de consacrer une attention plus soutenue.

Maltraité par presque tous ses biographes, Fétis en tête, qui ne tarissent pas d'éloges sur son mérite, mais qui se font les échos des erreurs les plus grossières sur les circonstances historiques de sa vie, il nous semble bien avoir droit au rétablissement de la vérité des faits.

Remettons-nous donc à l'indiscutable autorité de M. Ernesto Vieira, qui étudia à fond la vie, non seulement de cet artiste, mais de tous les autres qui ont illustré la musique portugaise. Nous l'avons fait déjà souvent dans le cours de ce modeste travail, et nous ne craignons nullement les conséquences de ce plagiat, si plagiat il y a, car, au point de vue spécial que nous tenons à envisager ici, il vaut mieux être vrai qu'original.

[Du reste, le magnifique Dictionnaire du musicologue portugais est condamné, hélas! par sa nature même et par la non-vulgarisation de l'idiome national, à ne point sortir des étroites limites de ce pays; personne n'y perdra donc, si nous tâchons par ce canal de lui donner un peu plus d'expansion.]

Voyons donc ce qu'il nous apprend à propos de l'illustre Marcos de Portugal.

Il est né à Lisbonne le 24 mars 1762. Il avait neuf ans quand il entra au *séminaire patriarcal*, où il eut comme maître l'insigne compositeur João de Sousa Carvalho, dont nous nous sommes déjà occupés.

Il composait déjà à 14 ans un *Miserere* à 4 voix et orgue, et il faisait de rapides progrès dans l'étude du chant et de l'orgue.

En 1785 il était engagé comme directeur du théâtre *do Salitre*, petite scène dont nous n'avons parlé qu'incidemment, car c'est sous le *consulat* de Marcos de Portugal qu'elle prend un certain essor. En dehors de quelques représentations d'opéras italiens, toujours à la mode, c'était un théâtre plutôt destiné à la comédie nationale; mais Marcos en fit son centre d'action et y posa les fondements de sa renommée.

Ses premières œuvres, exécutées sous sa direction au théâtre *do Salitre*, devinrent bientôt populaires[1].

Ses *modinhas*, qui se répandaient dans les salons, eurent aussi une vogue rapide. Il produisit beaucoup pour la musique religieuse, car il avait de nombreuses commandes tant de messes que de motets, etc., venant de la patriarcale comme de la chapelle royale de Queluz.

On suppose qu'il aura sollicité la munificence royale pour obtenir les moyens d'aller en Italie, à l'instar de ses prédécesseurs Sousa Carvalho, Lima et autres, tant son influence que ses crédits à la cour et les prémices brillantes de son talent, reconnu par tout le monde, auront certainement facilité l'accomplissement de son désir.

Il s'était assuré déjà la connaissance de la langue italienne, tant dans la classe spéciale de chant qui fonctionnait au séminaire, que dans l'intimité des chanteurs italiens, qui étaient en grand nombre à la patriarcale.

Il partit donc en 1792 et se fixa à Naples, centre principal de l'enseignement de la musique italienne.

La tradition de l'école de Naples, illustrée par Durante, Jommelli, Pergolèse, etc., était du reste très vive en Portugal, parmi les artistes; ils en avaient reçu l'influence directe par Davide Perez, perpétuée par ses continuateurs et élèves.

Il semble pourtant que Marcos de Portugal ne s'adonna pas là-bas à de sérieuses études, car l'enseignement était assez prospère au séminaire pour qu'il n'eût rien à apprendre en Italie. Il s'occupa plutôt de faire connaître ses œuvres, dont la réussite ne tardera pas à lui procurer de flatteuses satisfactions d'amour-propre.

En effet, on s'étonnera d'apprendre qu'une année à peine après son arrivée, il parvint à placer trois de ses œuvres sur les théâtres italiens. Son séjour là-bas, où ses succès se continuèrent, ne fut interrompu que par une courte apparition d'un an dans sa patrie.

Pour avoir une idée des triomphes de notre compositeur sur les scènes italiennes, nous jugeons à propos d'indiquer tous les ouvrages qu'il composa et fit représenter pendant ces deux séjours en Italie. Nous mentionnerons sommairement, en notes, les autres pays où ces opéras se firent applaudir.

1793

Il Cinna, opéra sérieux (Florence).

I Due Gobbi[2], opéra bouffe (Florence, Gênes, Padoue, Parme, Turin, etc.).

Il Poeta in campagna, opéra bouffe (Parme).

1794

Il Principe spazzacamino[3], farce (Venise, Gênes, Vérone, Turin).

Rinaldo d'Asti[4], farce (Venise, Vérone).

Il Demofoonte, opéra sérieux (Milan).

La Vedova raggiratrice[5], opéra-comique (Florence).

I Due Gobbi (Crémone, Pavie, Pise, Mantoue, etc.).

1. Celles dont nous ayons connaissance sont *Idillio* (1788), *O amor conjugal* et *Gratidão* (1789), *Viajantes ditosos* (1790), *O lunario illudido* (1791).

2. *I Due Gobbi* et *la Confusione nata dalla somiglianza* ne diffèrent que par le titre.

En dehors de l'Italie et du Portugal, cet opéra fut chanté à Dresde (1793), Barcelone et Vienne (1794), Madrid et Berlin (1795), Hambourg (1796), Gratz (1803), Königsberg (1811), Wurtzbourg (1814), Hanovre et Nuremberg (1819).

3. Chanté aussi à Dresde (1794 et 1799), Vienne (1795), Barcelone (1796), Saint-Petersbourg et Gatchina, en Russie (1797), Laybach, en Autriche (1799), Hambourg (1800), Leipzig (1801).

4. Barcelone (1796).

5. Dresde (1795).

1795

L'Aventuriere, farce (Florence).
I Due Gobbi (Carrara, Lusignano, Varese, etc.).
Lo Stratagemma, farce (Florence).

1796

Zulima[1], opéra sérieux (Florence).
L'Inganno poco dura, opéra bouffe (Naples, Ancône).
La Donna di genio volubile[2], opéra bouffe (Venise).
I Due Gobbi (Milan, Vérone, Brescia, Parme, etc.).
Il Principe spazzacamino (Bologne, etc.).

1797

Ritorno di Serse, opéra sérieux (Florence, Venise).
Le Donne cambiate[3], farce (Venise).
La Maschera fortunata, farce (Venise).
I Due Gobbi (Bologne, Gênes, Brescia, Vérone, etc.).
La Donna di genio volubile (Florence, Pise, Vérone, Bologne, Ferrare, Mantoue, etc.).
Il Principe spazzacamino (Milan, Venise, etc.).

1798

Orazi e Curiazi, opéra sérieux (Ferrare, Venise).
Ritorno di Serse (Venise).
I Due Gobbi (Forli).
La Donna di genio volubile (Gênes, Ravenne, Rome, Turin, etc.).
Le Donne cambiate (Florence, Parme, Mantoue, etc.).
La Maschera fortunata (Venise, Vérone, Florence).
Fernando in Messico[4], opéra sérieux (Venise, Padoue).
D'equivoco in equivoco[5], opéra bouffe (Vérone, Venise).
La Madre virtuosa[6], opérette sentimentale (Venise).
Non irritar le donne[7], farce (Venise).
Alceste, opéra sérieux (Venise).

1799

La Madre virtuosa (Vicenza).
La Maschera fortunata (Florence).
Non irritar le donne (Venise, Florence, etc.).
Ritorno di Serse (Vérone).
Il Principe spazzacamino (Mantoue, etc.),
Zulima (Modena).
Le Nozze di Figaro, opéra bouffe (Venise).
La Donna di genio volubile (Milan, Parme, Ancône, Padoue, etc.).
I Due Gobbi (Modena, Pise, etc.).

1800

Idante, opéra sérieux (Milan).
La Donna di genio volubile (Crema, Crémone, Mantoue, Venise, etc.)
Le Donne cambiate (Alessandria, Modena, Turin, etc.)
D'equivoco in equivoco (Bologne).
La Maschera fortunata (Venise, Mantoue, Padoue).
Non irritar le donne (Padoue).
Il Principe spazzacamino (Parme).

La liste est assez éloquente d'elle-même pour nous amener à révoquer en doute les affirmations de Fétis[8], erronées comme tant d'autres, par lesquelles il suppose, sans raisons fondées, que plusieurs de ces opéras n'auraient eu qu'un succès assez médiocre.

Dès qu'un étranger parvient en huit ans à placer 23 de ses opéras sur des scènes différentes, il semble en effet que nous ne devons attacher aucune créance aux assertions du célèbre érudit; mais si l'on réfléchit que Marcos de Portugal, même après son retour au pays, continua à envoyer ses travaux en Italie et à les faire accepter sans peine, on aura une juste idée de la gloire dont jouissait notre compatriote[9].

C'est donc en 1800 que le compositeur portugais quitta l'Italie. Il en revint couvert de gloire et fut immédiatement nommé professeur du séminaire, maître de la chapelle royale et directeur du théâtre de Saint-Charles, remplaçant dans ce dernier poste son collègue et beau-frère Antonio Leal Moreira.

Son intervention directe dans les premières destinées artistiques du fameux théâtre furent pour lui une source intarissable de triomphes. Quand, dans le dernier chapitre, nous ferons l'histoire de ce théâtre, nous indiquerons quelles sont les œuvres de Marcos ainsi que des autres compositeurs portugais qui ont vu le jour sur notre première scène lyrique.

Pour le moment, et tout en ajournant cette partie bibliographique, nous nous contenterons de suivre les principaux événements de la vie de l'illustre musicien portugais.

En 1807, l'empereur Napoléon fit le projet maladroit de déposer la dynastie des Bragances et envoya successivement en Portugal les armées de Junot, Soult et Masséna, sans résultat d'ailleurs, comme on le sait.

La reine D. Marie Ire, fille et successeur de Joseph Ier, devenue folle dans les excès d'une dévotion religieuse par trop exagérée, et le régent du royaume, le prince Jean, ne trouvèrent d'autre ressource que la lâcheté d'une fuite vers le Brésil[10] et l'abandon de la terre de la patrie à la convoitise et à la sauvagerie de l'armée française.

Grand nombre de personnes de la cour et grand nombre de musiciens du service royal accompagnèrent les fugitifs, mais le maître de chapelle resta.

Quand, en 1808, le général Junot, maître de la ville de Lisbonne, se disposait à célébrer la fête de l'empereur, le 15 août, il commanda à Marcos un opéra pour le spectacle de gala du théâtre de Saint-Charles; ce fut *Demofoonte*, avec une musique nouvelle, qui fut représenté à cette solennité et qui doit être aussi classé comme son dernier opéra.

1. Schönbrunn (1809).

2. Vienne et Barcelone (1799), Madrid (1801), Paris (1804, 1812 et 1819).

3. Il a aussi le titre de *Il Ciabattino* (Le Cordonnier), que Félix Clément a maladroitement traduit, dans son *Dictionnaire des Opéras*, par *le Chat botté!*

Joué à Dresde (1799) et Paris (1806).

4. Londres (1803).

5. Barcelone (1804).

6. Cette opérette est aussi connue sous le nom de *la Madre amorosa* et fut composée sur le poème de *Semiramide* de Metastasio.

C'est avec cet ouvrage que débuta à Londres la célèbre cantatrice Catalani.

7. Le titre complet de cet ouvrage est *Non irritar le donne, overo il Sedicente filosofo*. Il a été joué aussi à Paris, en 1801, avec un très beau succès, à côté du *Don Juan* de Mozart, d'*Il Matrimonio segreto* de Cimarosa et de *la Molinara* de Paesiello.

8. *Dictionnaire biographique*.

9. Un des ouvrages les mieux documentés sur ce remarquable musicien portugais est dû à la plume de M. Manoel de Carvalhaes et a pour titre : *Marcos de Portugal na sua musica dramatica* (Lisbonne, 1910). On y trouve la liste, aussi complète que possible, de tous les opéras du maître, leur genre, nombre d'actes, le nom des librettistes, le théâtre et la date de la première représentation, etc.

M. de Carvalhaes, investigateur aussi tenace qu'érudit de tout ce qui se rapporte à l'opéra italien en Portugal, possesseur d'une collection peut-être unique de livrets d'opéras (près de 10.000 pièces), a doté la bibliographie musicale portugaise d'un autre ouvrage non moins précieux : *Inês de Castro na opera e na choregraphia italianas* (Lisbonne, 1908).

10. Le Brésil était encore, en ce temps, la plus florissante colonie portugaise.

La complaisance du compositeur lusitanien fut considérée comme une preuve d'antipatriotisme, mais il rétracta ses tendances révolutionnaires en collaborant avec Leal Moreira dans la composition d'une messe et d'un *Te Deum* destinés à célébrer solennellement le départ définitif des troupes françaises.

Cela pourtant ne parvint pas à dissiper les antipathies qu'il s'était créées, car l'opinion publique se levait, menaçante, contre tous ceux qui n'avaient pas opposé la plus énergique résistance aux envahisseurs.

Au Brésil, la cour reprenait toute sa splendeur; il résolut de la rejoindre.

Arrivé à Rio-de-Janeiro en 1810 ou 1811, il fut reçu à bras ouverts par Jean VI, et pendant les dix années qui suivirent il devint l'objet de toute espèce de distinctions honorifiques et de faveurs royales.

Il n'écrivit aucun opéra nouveau pour le théâtre de Rio-de-Janeiro, mais il y fit chanter plusieurs de ses œuvres anciennes; il composa, par contre, une considérable collection de partitions religieuses pour le service de la chapelle royale.

Quand Jean VI revint en Portugal, il ne put se faire accompagner de son célèbre maître de chapelle, car il était déjà malade et succomba aux atteintes de plusieurs attaques d'apoplexie le 7 février 1830.

Sa production musicale est énorme; dans la liste de ses œuvres, dressée par lui-même et reproduite par M. Vieira dans son Dictionnaire, se trouvent 22 opéras sérieux, 10 *burletas* ou opéras-bouffes, 13 *farces*, 8 *entremezes* (petits intermèdes dramatiques), 5 cantates avec orchestre, 4 cantates à une seule voix et piano, 2 hymnes avec accompagnement de musique militaire, 18 messes, 3 collections de vêpres, 31 psaumes divers, 12 collections de matines, 10 répons divers, 4 *Te Deum*, 7 séquences, 5 motets, 3 litanies, 4 antiennes, 3 cantiques, 2 *kalendas* (offices pour le 2 février), soit une totalité imposante de 166 œuvres, sans parler des petites pièces, comme lamentations, jaculatoires, airs, duos, trios, etc., dont le détail ne figure pas sur le catalogue.

La plupart des partitions de ce compositeur vraiment fécond se trouvent en Portugal, dans les bibliothèques d'Ajuda, de Mafra et de Lisbonne, ainsi que dans les grandes collections musicales de MM. le marquis de Borba et Ernesto Vieira.

Le style de toutes ses œuvres est le style italien le plus pur, se rapprochant vaguement de Cimarosa, qu'il aurait sans doute connu à Naples personnellement.

Mais ses idées sont spontanées et vives, traitées avec ampleur et une étonnante assurance de main. Dans son écriture il y a de la finesse, de la verve très souvent, et son harmonie est relativement nourrie et pleine. Les parties vocales sont écrites avec cette science profonde qui était une des caractéristiques de l'ancienne école italienne.

Pour la musique religieuse pourtant on ne saurait trop lui reprocher la légèreté et le style par trop décoratif. Félix Clément, dans un de ses ouvrages[1], dit à ce propos : « Nous ne connaissons qu'un très petit nombre de compositions de Portogallo, maître de chapelle du roi de Portugal. Elles ont de la grâce et un rythme agréable : mais rien ne les recommande au point de vue de la musique sacrée. » Il a grandement raison. Marcos de Portugal a eu le tort de reproduire toutes les formes de la composition théâtrale, avec la prétention dominante de faire briller les chanteurs dans des airs, cabalettes, etc., et sans se préoccuper le moins du monde du vrai style sacré ni de la simplicité austère et élevée qui constitue l'essence même de l'art liturgique. Mais qui pourrait lui lancer la pierre à cette époque? Ils sont bien rares ceux qui n'ont pas glissé sur la même pente, et les plus célèbres même, dans l'école italienne et dans les autres, ne purent se soustraire que par exception à cette fâcheuse dépravation du bon goût.

Pour la part relativement importante que le Portugal peut revendiquer dans la vaste littérature sacrée des temps modernes, les écrivains religieux ayant de tout temps foisonné en ce pays, il faut avouer que, pendant tout le cours des deux derniers siècles et jusqu'a nos jours même, le déplorable défaut que nous venons de signaler a été et continue à être le défaut dominant de la musique d'église.

Le peuple même n'accepte pas d'autre genre sans ennui, et, pénétré d'italianisme jusqu'à la moelle des os, passionné pour l'opéra italien, dont le culte est largement répandu, même dans toutes les classes, il déserterait le temple, plutôt que de renoncer à ses chères cabalettes!

PÉRIODE MODERNE

On serait peut-être tenté de croire qu'en fermant le chapitre précédent sur les commencements du XIX[e] siècle, nous aurons voulu considérer comme terminée, ou du moins amoindrie, la dominatrice influence italienne qui avait pénétré si puissamment jusqu'aux recoins les plus cachés de la vie musicale portugaise. Pas le moins du monde!

Nous sommes convaincus, au contraire, que le dilettantisme italien est une condition tellement innée dans l'âme portugaise, ou du moins tellement invétérée dans les habitudes intellectuelles du pays, qu'il faudra attendre de longues, de très longues années, pour vaincre cette persistante prédilection et briser une fois pour toutes les ridicules conventions qui s'y rattachent.

A qui ou à quoi en revient la faute?

C'est une question bien difficile à préciser, et, comme on peut le supposer, il doit y avoir une foule de raisons.

Tout d'abord, le caractère vibrant du Portugais participe en quelque sorte de l'ardeur italienne; l'amour et souvent la sensualité occupent la plus large part de son existence; il est passionné, tendre et rêveur.

A part ces frappantes similitudes psychologiques avec la race italienne, le peuple portugais a été toujours la victime de la mauvaise orientation de ses dirigeants, et, en matière d'art, de la plus profonde ignorance ou de la plus regrettable indifférence.

A l'appui de cette affirmation et pour le cas spécial que nous traitons en ce moment, il suffira de dire qu'en 1883 (!), dans les contrats pour la cession du théâtre de Saint-Charles aux entreprises qui l'exploitaient, figurait encore, comme on pouvait le faire au bon temps de Jean V, la condition stupidement sacramentelle : *L'entreprise est obligée de monter des opéras italiens.*

1. *Histoire générale de la musique religieuse* (1878).

On dirait qu'on ne faisait d'opéras ni en France, ni en Allemagne, ni ailleurs!

Et quand un ministre de l'instruction publique[1] signe un document pareil, on n'a pas le droit d'être trop exigeant envers ses administrés.

On pourrait citer une centaine de cas semblables, qui ne serviraient qu'à prouver jusqu'à l'évidence que les grandes fautes dans l'orientation artistique du Portugal viennent d'en haut, et surtout du dédain systématique avec lequel toutes choses d'art, et spécialement d'art musical, sont traitées par ceux qui seraient dans la stricte obligation de s'en occuper sérieusement.

Les artistes musiciens, il est vrai, ne se sont jamais beaucoup occupés d'attirer sur eux les bienfaits dont les classes similaires jouissent à l'étranger. Il leur manque tout d'abord, à de rares exceptions, les avantages d'une éducation générale qu'on aurait le droit d'exiger et qui remonterait de beaucoup le niveau de leur importance sociale.

Comme conséquence naturelle de ce fait, la plupart d'entre eux ne se soucient guère des progrès de la musique, en dehors de leur cercle très limité d'action, et n'admettent que très difficilement tout ce qui sort de leur routine habituelle.

Il n'est pourtant pas sans intérêt d'étudier un peu les efforts qu'ils ont faits à plusieurs époques, au point de vue collectif, pour assurer à leur classe une certaine autonomie et une relative influence.

La confrérie de Sainte-Cécile, à Lisbonne, attire d'abord notre attention par son ancienneté et par les louables efforts qu'on a toujours faits pour lui garantir une existence honorable, même dans les moments de pire décadence.

Sa fondation date de plus de trois siècles. Ses premiers statuts déterminaient qu'on devait verser une *pièce blanche* au coffre de l'association, chaque fois que l'on faisait une fête religieuse à Lisbonne ou à ses alentours avec le concours des musiciens de la confrérie. Ce petit impôt se conserve jusqu'à nos jours, en dehors des versements que chaque associé doit faire en faveur de la confrérie.

Vers la fin du XVIIe siècle cette puissante corporation se composait de tous les musiciens de la ville, qui ne pouvaient exercer leur art sans faire partie de ladite corporation. Celle-ci possédait une chapelle spéciale dans une des principales églises, où elle donnait périodiquement des fêtes assez brillantes, qui attiraient toujours une foule considérable de fidèles.

Au commencement du siècle suivant, la confrérie dont nous parlons entrait dans une ère nouvelle de prospérité. Les chandeliers, burettes, calices, etc., tous en argent, ainsi que les bijoux, couronne, orgue portatif, etc., l'image de la sainte patronale, tout était de la plus grande richesse.

Ces solennités, qui avaient le triple but de rendre hommage à la protectrice des musiciens, de les stimuler à l'honorable pratique de leur art et d'appeler dans la classe de nombreux engagements, avaient la participation de presque tous les confrères exécutants. Ceux qui étaient compositeurs se piquaient d'y présenter leurs meilleures œuvres.

En 1743, la confrérie de Sainte-Cécile recevait de Rome un don précieux, un reliquaire contenant *Particulam ossibus S. Ceciliæ V. M.*, le seul objet qui soit échappé, avec de rares documents, au cataclysme de 1755.

Les rois Jean V et Joseph Ier ainsi que les princes et les nobles s'inscrivirent, comme protecteurs de la confrérie, dans le livre d'or qu'on dressa l'année qui suivit le tremblement de terre, le primitif ayant été détruit. Les artistes qui survécurent à la catastrophe signèrent eux-mêmes à nouveau dès 1756.

Il paraît pourtant que les prérogatives et privilèges des confrères de Sainte-Cécile étaient un peu tombés en oubli et que bien des artistes négligèrent d'en faire partie, tout en exerçant leur métier.

Un arrêt du roi Joseph, daté de 1760, et une provision du patriarche de Lisbonne, de l'année suivante, mirent fin à cette situation irrégulière, décrétant que tout musicien, laïque ou religieux, était obligé de s'inscrire comme membre de la corporation officielle. Avec de telles garanties de prospérité, on s'occupa de formuler un nouveau *compromisso* (statut), auquel on donna définitivement le caractère de loi associative et de défense mutuelle des intérêts des artistes. Il fut signé par 152 confrères, parmi lesquels on trouve non seulement les principaux artistes portugais de l'époque, mais aussi les chanteurs italiens venus pour les théâtres royaux.

Dans les différents articles de ces statuts, qui portent la date de 1765 et furent imprimés en 1766, se trouvent les curieuses dispositions suivantes :

On n'est admis dans la confrérie que si l'on connaît bien son art; les postulants dont la conduite ne serait pas irréprochable ou qui seraient inhabiles dans l'exercice de la musique, ainsi que tous ceux qui pratiquent un métier mécanique, et les femmes ayant des occupations basses ou malhonnêtes, sont rigoureusement refusés dans la corporation; on abolit l'ancien usage de ne pas admettre les castrats dans la confrérie[2]; on établit des amendes pour tous ceux qui ne suivaient pas strictement les déterminations des règlements de l'association; on pourvoit par tous les moyens au bien-être moral et matériel des associés, etc.

En 1787, la corporation des musiciens, qui avait été successivement installée en plusieurs églises, put acheter dans un des plus beaux temples de Lisbonne[3] la possession *perpétuelle* d'une chapelle et d'une tribune donnant sur l'église. On aménagea convenablement cette nouvelle chapelle, et on y fit peindre un nouveau panneau représentant la sainte patronne des musiciens, qu'on y peut encore voir aujourd'hui.

La fête du 22 novembre se faisait alors toujours à grands frais et avec le concours obligé des chanteurs dramatiques italiens, auxquels se réunissaient, pour la circonstance, les meilleurs artistes nationaux. Il paraît même que l'excessive somptuosité de ces fêtes concourut particulièrement à grever le budget de la confrérie. Les invasions françaises et le départ de la cour pour le Brésil lui portèrent un tel coup qu'elle dut restreindre beaucoup ses dépenses et remplacer la magnificence de ses solennités annuelles par de simples messes basses.

Malgré les efforts de João Alberto Rodrigues da Costa (1798-1870), musicien qui se dévoua généreusement pendant toute sa vie à la défense des intérêts associatifs et aux progrès de sa classe, on ne parvint que beaucoup plus tard à rétablir l'ancienne prospérité.

1. En Portugal n'existe pas de ministère spécialement affecté aux beaux-arts.

2. En effet, les deux sopranistes Vasquez et Orti appartiennent au nombre des artistes italiens qui ont signé les statuts.

3. Eglise de Notre-Dame des Martyrs, située dans le centre même de la ville.

Certains défauts des statuts antérieurs et le relâchement des comités administratifs, qui l'avaient précédé, lui prouvèrent la nécessité de créer un nouveau code, qui fut approuvé en 1838 et réformé cinq ans plus tard, avec de légères modifications.

Encouragée par la droiture et par le caractère énergique de Rodrigues da Costa, la classe des professeurs de musique ne tarda pas à rentrer dans la bonne voie.

Bref, les fêtes patronales reprirent et surpassèrent même leur splendeur primitive. Le chœur, déjà assez spacieux, de l'église de Notre-Dame des Martyrs dut être augmenté d'une énorme estrade, qui descendait jusqu'au milieu de la nef, où l'on accommodait une vraie armée de chanteurs et d'instrumentistes.

A la presque totalité des professeurs exécutants venaient se joindre les chantres de la cathédrale, les artistes du théâtre Saint-Charles et les meilleurs amateurs de Lisbonne, qui se faisaient un honneur de concourir par leur talent à ces grandioses exécutions.

On y entendait, avec une merveilleuse interprétation, les chefs-d'œuvre de la musique religieuse de Jommelli, Mozart, Beethoven, Cherubini, etc., ainsi que les meilleurs ouvrages d'artistes portugais tels que Marcos de Portugal, Bomtempo, Casimiro, etc.

Cela ne dura malheureusement que quelques années encore, et bientôt commença une nouvelle décadence, qui s'accentua de plus en plus jusqu'à nos jours.

Malgré les déterminations protectrices de certains articles de son règlement, la confrérie de Sainte-Cécile *ne fut* jamais une société de secours mutuels, dans le sens que nous prêtons aujourd'hui à cette désignation. Rodrigues da Costa imagina donc de faire une société de secours, exclusivement destinée aux professionnels de la musique; parvint en effet à en arrêter les bases, et la nouvelle société se trouva déjà établie en 1834 sous le titre de *Montepio Philarmonico*[1].

A bref délai la plupart des musiciens s'associèrent à cette utile institution, qui s'allia à l'ancienne confrérie, imposant à tous ses abonnés l'obligation de faire partie de cette dernière.

La vie du *Montepio Philarmonico* fut aussi très accidentée. En 1845, une trentaine de ses associés eurent l'idée de fonder une académie de musique destinée à donner des concerts, pour faciliter tant aux exécutants qu'aux compositeurs le moyen de pratiquer leur art et de se faire connaître du public.

L'idée était excellente en principe, mais les moyens choisis pour la mettre à exécution furent on ne peut plus blâmables. N'ayant aucune ressource monétaire, ils firent une sorte d'association financière avec le *Montepio*, qui eut la faiblesse d'accepter cette singulière combinaison.

Ce groupe de musiciens prit le nom d'*Academia dos professores de musica* (*Melpomenense*)[2], et eut les plus grands succès dans ses premières tentatives de vulgarisation. On y donnait deux concerts par mois avec orchestre, soli et morceaux d'ensemble, une soirée intime sans programme, chaque trimestre, et deux grandes fêtes musicales par an.

Toutes ces auditions étaient très suivies par la fine fleur de la noblesse; la reine Marie II et D. Ferdinand, l'arrière-grand-père du dernier monarque portugais, ne dédaignèrent pas d'y paraître souvent.

On y faisait d'assez bonne musique, et surtout on lançait les compositions des meilleurs artistes indigènes, qu'on encourageait de la sorte à produire de belles œuvres en leur donnant la possibilité de se faire entendre publiquement.

Mais les dissidences intérieures, les défauts d'organisation, et surtout la question fondamentale du budget, dont l'éternel *déficit* était si injustement alloué par le *Montepio*, entraînèrent la ruine de la société des concerts et un grave désarroi dans l'association de secours mutuels.

La première dut fermer ses portes en 1861; la seconde continua de vivre jusqu'à ce jour, d'une vie plus ou moins fiévreuse et agitée, aujourd'hui en pleine déchéance, demain renaissant dans l'espoir d'une prospérité jamais tout à fait atteinte.

En 1905, grâce aux efforts d'un autre artiste assez méritant, M. Julio Theodoro da Cunha Taborda[3], le *Montepio Philarmonico* a été l'objet de réformes très salutaires, qui nous permettent d'espérer pour cette utile institution, sinon un brillant avenir, au moins la chance d'une existence moins précaire[4].

Une autre fondation, non moins intéressante, de l'infatigable João Alberto Rodrigues da Costa est l'*Associação Musica 24 de Junho*, qui prit beaucoup plus tard[5] le nom d'*Associação dos Professores de Musica* et qui eut une part assez glorieuse au développement de la musique orchestrale en Portugal.

Ce n'est qu'en 1825 que les artistes du théâtre *S. Carlos*, qui existait pourtant depuis environ 30 ans, songèrent à adresser au roi Jean VI une pétition tendant à empêcher l'engagement d'artistes étrangers, tant qu'il y aurait des professeurs portugais assez capables pour composer l'orchestre. Ils s'entendaient donc ensemble pour la défense de leurs intérêts, mais Rodrigues da Costa fut le seul qui entreprit d'unir non seulement les artistes du Saint-Charles, mais ceux de tous les orchestres lisbonnais, en une association qui aurait, elle seule, le droit de traiter avec les entreprises théâtrales, garantissant en même temps aux artistes affiliés leurs emplois et même des avantages dans le traitement.

Afin de ne pas effaroucher les personnalités auxquelles cette espèce de monopole faiblement déguisé pouvait nuire, on dut faire secrètement les travaux préliminaires dans une loge maçonnique, avant de livrer le projet à la publicité.

Les statuts définitifs ne virent le jour qu'en 1851.

La nouvelle association, sous la puissante direction de Rodrigues da Costa, ne tarda pas à prospérer d'une façon remarquable. Il était d'une sévérité extrême, en matière de discipline, et si cette sévérité lui amenait quelquefois des ennuis avec ceux qu'il dirigeait, elle lui procurait d'autre part l'entière satisfaction des entreprises théâtrales avec lesquelles il traitait.

Malgré les pouvoirs discrétionnaires qu'il s'était attribués lui-même et la respectueuse et presque craintive considération dont il était entouré, les déboires successifs le firent démissionner de ses charges.

L'ayant remplacé par un artiste aux facultés plus restreintes et à l'envergure beaucoup moins solide, les membres de l'association ne tardèrent pas à se

1. C'est la plus ancienne association de secours mutuels qu'on ait fondée en Portugal.

2. Plus tard *Academia Real dos Professores de Musica*.

3. Professeur de flûte très distingué.

4. Le nombre actuel des associés est de 130.

5. En 1894.

diviser en deux camps et à perdre en conséquence l'élément le plus fort de leur vitalité, l'union.

En même temps, la direction du théâtre Saint-Charles décidait de se passer de l'entremise habituelle de l'association et faisait venir d'Italie un certain nombre d'exécutants.

Ce fut un rude coup pour l'*Associação Musica 24 de Junho*. Mais les artistes, qui se voyaient ainsi privés de leurs emplois, et parmi lesquels se trouvaient les notabilités de l'art national, se vengèrent noblement de l'affront en préparant plusieurs saisons de concerts symphoniques, donnés successivement sous la direction de Barbieri, Colonne et d'autres, et qui furent considérés comme l'apogée de l'histoire de cette institution.

En 1880, l'association portugaise était nouvellement admise au théâtre lyrique[1], mais dans les 24 ans qui la séparèrent de sa dissolution, elle ne fit plus ou moins que déchoir, malgré les réformes qui, à plusieurs reprises, tentèrent d'arrêter sa désorganisation.

Finalement, en 1909, sous le nom de *Associação de classe dos Musicos Portuguezes*, elle réussit à se créer une situation plus solide, et on a tout lieu d'espérer que, dans un délai plus ou moins long, elle saura répondre aux justes aspirations de cette importante collectivité.

Ayant esquissé à grands traits les circonstances les plus saillantes de la vie associative des artistes musiciens et dans l'impossibilité d'étudier, dans l'ordre chronologique voulu, l'ensemble des faits, très nombreux et très intéressants, qui caractérisèrent le XIXe siècle, nous les diviserons en plusieurs branches, qui seront traitées séparément avec plus de clarté.

L'enseignement.

Pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle, le *séminaire patriarcal* occupait le premier rang dans l'enseignement musical.

Celui de Villa Viçosa (*Collegio dos Reis*), développé si intelligemment par Jean IV en 1645, était tellement éloigné du centre artistique et de la résidence habituelle des rois, qu'il ne put se maintenir au delà du premier quart du XIXe siècle.

La cathédrale d'Evora, qui avait donné de si beaux fruits dans les XVIe et XVIIe siècles, se fit à peu près oublier comme maîtrise.

La classe de musique du Collège des nobles, à Lisbonne, était en pleine décadence, et elle dut fermer ses portes en 1838.

L'université de Coimbra, dont la chaire de musique se maintient encore de nos jours, n'a rien produit en dehors de l'influence passagère de José Mauricio et de peu d'autres. Depuis longtemps cette classe, conservée sans doute seulement par esprit de traditionalisme, ne donne aucun résultat artistique qui soit digne de commentaire.

Des séminaires et maîtrises établis dans les principales cathédrales du pays, sauf pour celle de Lisbonne, on peut dire qu'elles ne sortaient pas du cercle vicieux de la routine et qu'elles ne produisaient rien de bien saillant.

Les traditions sévères du chant capucin de Sainte-Catherine étaient absolument évanouies; du reste, comme centres d'enseignement, les couvents devaient bientôt disparaître, à cause de leur extinction légale en 1834, et le seul qui, à côté de celui de Sainte-Catherine, ait élargi l'enseignement d'une façon un peu marquante, est celui des *Paulistas*, à Lisbonne, d'où sortirent quelques musiciens de valeur.

Mais c'est au *séminaire patriarcal* que se sont formés les meilleurs artistes de la seconde moitié du XVIIIe siècle et du commencement du siècle suivant, malgré la déchéance qui, là comme ailleurs, se notait pendant cette dernière période.

Après Baldi et le célèbre Marcos de Portugal, les principaux professeurs de ce fameux institut, jusqu'à l'époque de sa clôture en 1835, furent le castrat Angelelli, Antonio José Soares, frère José Marques, João Jordani et José Avelino Canongia.

On ne peut laisser d'observer en eux les éléments de la décadence déjà signalée, mais ces noms sont par trop connus dans l'histoire musicale quasi contemporaine portugaise, pour que nous ne leur consacrions quelques lignes.

Pour l'Italien Francesco Angelelli (+ 1838), il suffira de dire qu'étant venu à Lisbonne du temps de la reine Marie Ire, il y fut très considéré comme chanteur (contralto) de la chapelle royale et des théâtres, et comme professeur de chant.

C'est à ce dernier titre qu'il fut engagé au séminaire.

Antonio José Soares (1783-1865), élève de Baldi et de Leal Moreira, se distingua comme compositeur religieux, mais plus par le nombre de ses œuvres que par l'originalité et la nouveauté de son travail.

Il écrivit spécialement pour la basilique de Mafra, dont il fut l'organiste, et, malgré ses fonctions au séminaire, il s'adonna à l'enseignement du piano.

Mieux doué que le précédent, le moine José Marques (+ 1837), dont l'extrême sévérité ou, pour mieux dire, la brutalité dans l'enseignement devint légendaire, laissa une quantité énorme de musique sacrée, dans laquelle se trouvent une messe pour cinq chœurs d'hommes et cinq orgues, une autre messe pour trois chœurs et six orgues[2], etc.

Dans sa production, qu'on peut considérer comme presque phénoménale, il tenait plutôt à écrire vite, sans guère s'occuper de la beauté, ni surtout de la sévérité du style, où l'on remarque toujours la fâcheuse tendance de l'époque à calquer la musique religieuse sur des modèles d'opéra.

Son influence comme professeur fut vraiment importante, et il eut comme élèves des personnalités très marquantes de notre musique.

João Giordani (1793-1860) était un compositeur correct et fécond, quoique banal, doublé d'un instrumentiste de toute première force sur le violoncelle et la contrebasse.

C'est comme professeur d'instruments à cordes qu'il figure dans la liste des maîtres du séminaire, qui s'était enrichie depuis 1824 de plusieurs classes d'instruments d'orchestre.

Pour diriger celle des instruments à anche, ce fut José Avelino Canongia (1784-1842) qu'on appela. C'était un clarinettiste, au son pur et moelleux, connaissant à fond son instrument et surmontant les difficultés les plus hardies.

1. Dans la suite, les fréquentes divergences entre la direction du théâtre et celle de l'association amenèrent une rupture définitive. Dans la saison de 1894-1895, l'orchestre était exclusivement composé de professeurs italiens, mais dans celle de 1896-1897 on y avait déjà admis quelques artistes portugais. Ensuite et jusqu'à l'heure actuelle, l'orchestre est mixte.

2. Nous avons déjà dit que dans la majestueuse basilique de Mafra il y avait six orgues. Beaucoup de compositions de Marques étaient destinées à cette basilique.

Il parcourut, comme soliste, les principales villes de l'Europe, où il fut très acclamé. A Paris, où on l'entendit à plusieurs reprises, il eut un très beau succès aux *Concerts spirituels* de 1820.

Il donna aussi des concerts à Lisbonne et Porto, ayant conquis facilement dans la première de ces villes les postes de professeur du séminaire, musicien de la chambre royale, soliste de l'orchestre de Saint-Charles, etc.

José Avelino Canongia publia, pour la clarinette, les œuvres suivantes, toutes destinées à faire briller la virtuosité de l'exécutant : *Introduction et Thème varié avec accomp. d'orchestre ou de quatuor* (chez Pleyel et fils aîné, à Paris), *Premier Concerto avec orchestre ou quatuor seulement* (chez Pacini, à Paris), *Deuxième Concerto avec orchestre* (même éditeur), *Air varié avec acc. de grand orchestre* (chez Schonenberger, à Paris), *Troisième Concerto avec acc. d'orchestre ou de quatuor* (même éditeur), *Quatrième Concerto avec acc. de grand orchestre* (même éditeur).

Ce n'était pas seulement dans la musique instrumentale que le séminaire donnait de bons résultats. Les chanteurs qui sortaient de cette école avaient une méthode excellente et étaient très considérés, même parmi les nombreux artistes italiens qui se trouvaient chez nous. On cite toujours avec éloge un certain Francisco José Alcobia (1785-1847), dont la voix avait une telle étendue qu'il chantait indistinctement les parties de ténor et de baryton.

Beaucoup d'autres chanteurs remarquables appartiennent à cette période.

Les années de 1828 à 1833 furent particulièrement néfastes pour la nation portugaise, qui vit rétablir, avec ses abus de pouvoir et ses cruautés, le régime absolu personnifié par D. Miguel, fils de Jean VI, frère du premier empereur du Brésil, D. Pedro, et oncle de Marie Ire, qu'il prétendait renverser.

Cette période, aussi agitée que courte, est considérée par les historiens impartiaux comme l'époque de la Terreur en Portugal. Elle enveloppa les arts, comme on peut le supposer, d'une atmosphère irrespirable et amena une situation déplorable pour les études de la musique.

Le rétablissement du régime libéral, conquis à la pointe de l'épée, en 1833, détermina la suppression du *séminaire patriarcal* et la création d'une chaire de musique, annexée à la *Casa Pia*, établissement-asile destiné à l'étude des arts mécaniques et libéraux.

Cet internat musical prit en 1835 le nom de Conservatoire de musique; il reçut un règlement spécial qui faisait partie d'un vaste plan de réforme de l'instruction publique, imaginé et mis à exécution par le grand écrivain dramatique Almeida Garrett, réformateur du théâtre national et auteur glorieux du *Frei Luiz de Sousa* et d'autres joyaux précieux de la littérature portugaise.

L'enseignement des diverses classes musicales fut confié aux professeurs de l'ancien séminaire, et la direction suprême à João Domingos Bomtempo, un artiste singulièrement distingué, qui avait fait ses meilleures armes à l'étranger et qui jouissait d'une autorité considérable et pleinement justifiée par son talent.

En 1836, chargé d'étudier les meilleures bases pour la réorganisation du théâtre portugais, Almeida Garrett présentait le projet d'un Conservatoire, dont la création fut immédiatement arrêtée.

Ce conservatoire se divisait en trois écoles, soit : école dramatique ou de déclamation, école de musique et école de danse, mimique et gymnastique spéciale. Pour mener à bonne fin ce gigantesque projet, il fallait une installation convenable et indépendante, qu'on ne tarda pas à se procurer dans un des couvents récemment expropriés[1], abandonnant la *Casa Pia*, comme impropre à ce genre de travaux.

Le personnel supérieur de l'établissement, sous la haute inspection de l'illustre Almeida Garrett, était composé, pour la partie musicale, des artistes suivants : João Domingos Bomtempo (directeur et professeur de composition), Francisco Xavier Migoni (piano et plus tard harmonie), Antonio Porto (chant), l'Italien Vincenzo Tito Mazoni (violon), João Jordani (violoncelle et contrebasse), José Avelino Canongia (instruments à anche), Francisco Kuckenbuk (instruments de cuivre), José Theodoro Hygino da Silva (éléments de musique).

Le prêtre José Marques et Antonio José Soares étaient aussi nommés respectivement à des classes d'orchestre et de chant, mais ils n'exercèrent pas leur emploi.

La plupart de ces artistes étant déjà connus de nos lecteurs, nous parlerons plus tard et plus longuement de Bomtempo, et nous ne consacrerons maintenant que quelques lignes à Migoni, Porto et Mazoni.

Malgré son nom italien, le premier de ces professeurs était né à Lisbonne. Il avait fait de solides études de contrepoint, de composition et de piano, avec l'irascible moine Marques, au séminaire patriarcal. Francisco Xavier Migoni (1811-1861) était très travailleur et employa presque toute son activité à l'enseignement, produisant de très bons élèves.

Ses compositions sont par conséquent relativement peu nombreuses : quelques fantaisies pour piano, très peu de musique religieuse et deux opéras, *Sampiero* et *Mocanna*, dont le premier chanté en 1852 au théâtre Saint-Charles avec un très beau succès, et le second, par contre, très froidement reçu deux années plus tard sur la même scène.

Par suite de la mort de Bomtempo (1842), il prit la direction de l'enseignement musical au Conservatoire.

Antonio Porto (†1863) fut un des derniers artistes qui firent leur éducation au séminaire de Villa Viçosa. Il devint chanteur de la chapelle royale et professeur de chant de la reine Marie II et de son second mari Ferdinand.

En 1843 il fut appelé à la direction artistique du théâtre Saint-Charles, où il montra beaucoup de tact et d'intelligence. Plus tard, en 1852, il prit personnellement l'entreprise de ce même théâtre.

Pour ce qui regarde Vincenzo Mazoni (1799-1870), il était doué d'assez belles qualités de violoniste, et il produisit un bon noyau d'élèves, tant professionnels qu'amateurs. Il donna des concerts à Londres, en 1844.

Avec sa place de professeur du Conservatoire, il cumulait les fonctions de premier violon, chef de l'orchestre de Saint-Charles.

Au tableau des professeurs que nous venons de mentionner, on ne tarda pas à joindre un autre Italien, Francesco Schira.

On l'engagea en 1834 comme chef d'orchestre du théâtre lyrique, et il y présenta de suite une pièce dramatique de sa composition, *Il Ritorno di Astrea*,

1. Celui des *Caetanos*, où cet établissement existe encore.

qu'on joua le jour où la reine Marie II atteignit sa quinzième année. Jusqu'en 1838 il écrivit de nombreuses compositions, destinées au théâtre portugais, et en 1840 il abandonna sa chaire au Conservatoire et partit pour Londres.

Pour ne pas laisser incomplète la liste des premiers professeurs du Conservatoire portugais, il faut citer encore Francisco Gazul (1815-1868) et José Gazul Junior (1801-1868), frère du précédent.

A Francisco Gazul, qui était professeur de piano et de chant, fut attribuée la classe de solfège et théorie. Son frère fut un des meilleurs flûtistes portugais, et M. Vieira, qui étudia avec lui, raconte qu'il avait une belle sonorité, intense et vibrante, ainsi qu'un style large et correct et une exécution animée et expressive.

Les frères Gazul furent nommés professeurs du Conservatoire en 1840.

Entre temps, l'école officielle de musique progressait rapidement. On lui conféra cette même année de 1840 le titre de *Conservatorio Real de Lisboa*, qu'elle conserva jusqu'à la chute de la monarchie[1], et on la mit sous la présidence d'honneur du prince consort. Par son règlement définitif on avait établi une *académie* composée d'artistes et de littérateurs, et qui était destinée au développement des arts, dont le Conservatoire s'occupait; elle s'imposa l'usage de donner des fêtes dramatico-musicales, des concerts, etc., afin de démontrer la valeur de ses travaux.

Les grands artistes de l'époque, tels que Rossini, Donizetti, Auber, Meyerbeer, Mercadante et d'autres également célèbres reçurent la nomination de membres correspondants de la nouvelle Académie.

Cet état de choses ne dura pas longtemps; en 1841, par suite d'intrigues politiques, on destituait Almeida Garrett de toutes ses charges publiques, y compris celle de directeur du Conservatoire et inspecteur général des théâtres.

Ce fut le coup de grâce pour la naissante Académie, dont on ne conserve aujourd'hui qu'une brochure sous le titre de *Mémoires du Conservatoire* (1840-1842) et quelques numéros d'une intéressante et rarissime revue, qui contient des critiques d'art, actes des conférences du Conservatoire, biographies de musiciens, etc.[2].

Ce coup faillit être également funeste pour le Conservatoire, lequel souffrit beaucoup, dans sa marche progressive, de la perte de son illustre fondateur.

Les administrations successives de Joaquim Larcher, Antonio Pereira dos Reis et marquis de Fronteira représentèrent la décadence, presque la ruine, de cet utile établissement, aggravées encore par des réductions extraordinaires dans la dotation gouvernementale.

Les théâtres de la capitale, surtout celui de Saint-Charles, facilitaient régulièrement l'entrée dans la carrière aux élèves des classes de musique et de danse, ce qui n'arrivait pas pour ceux de la tragédie et de la comédie, dont les classes s'étaient éteintes.

Par un arrêt du 3 octobre 1848, un *dilettante* et vrai Mécène de l'art musical portugais, qui possédait un théâtre d'opéra à lui, et qui avait été directeur de celui de Saint-Charles, laissant derrière lui des souvenirs légendaires du goût artistique le plus raffiné et de la plus généreuse protection aux arts, en un mot, le comte de Farrobo, fut nommé directeur du Conservatoire.

Il voulut donner à cet établissement un peu de l'éclat dont il s'entourait dans toutes ses initiatives, et projeta même de faire une salle servant à des concerts et représentations, qu'on annexerait au Conservatoire et qui serait bâtie dans le terrain avoisinant. Malgré la générosité du nouveau directeur, qui se disposait à prêter une partie de la somme nécessaire, le projet ne se réalisa pas pendant sa vie.

En même temps le brillant pianiste Antoine de Köntsky, qui se trouvait de passage à Lisbonne, présentait au gouvernement un vaste projet de réorganisation du Conservatoire, basé sur les règlements étrangers, qu'il avait sérieusement étudiés. Malgré l'appui très vif prêté par le noble directeur du Conservatoire, ce projet échoua aussi.

En face des maladroites lésineries du gouvernement, le découragement ne tarda pas à gagner le comte de Farrobo, dont les hautes visées d'amateur grand seigneur étaient si peu d'accord avec ces petitesses.

Du reste, il ne restait plus rien du brillant Conservatoire de Garrett. L'abandon des pouvoirs publics, le manque absolu de toute protection officielle, devaient donner leur résultat naturel : le plus improductif et le plus désolant marasme.

Les classes de danse théâtrales furent supprimées; l'inspection des théâtres, qui était inhérente aux fonctions du directeur du Conservatoire, fut confiée en 1869 aux autorités administratives.

Les directions successives de Duarte de Sá, nommé en 1870, et d'Augusto Palmeirim, huit ans plus tard, n'améliorèrent pas sensiblement la situation du lycée officiel de la musique, malgré les efforts employés pour développer l'enseignement dans les limites restreintes du budget conservatorial.

Nonobstant, la salle de concerts rêvée par le comte de Farrobo fut finalement bâtie, et on put l'inaugurer solennellement le 25 août 1892. Bien qu'elle ne réponde pas du tout aux exigences modernes, elle est cependant assez convenablement installée, possède une bonne acoustique, et on y donne souvent des concerts, non seulement d'élèves du Conservatoire, mais aussi d'artistes qui la sollicitent moyennant le payement d'une somme destinée à des subsides aux élèves.

La salle contient à peu près cinq cents personnes.

A Augusto Palmeirim succéda, dès 1894, et sous le titre d'inspecteur, M. Eduardo Schwalbach Lucci[3], auquel on doit la réorganisation des services scolaires, mise en vigueur en 1901, et basée sur des principes généraux qui améliorèrent sous plusieurs points de vue la situation de l'établissement.

D'après les articles de ce règlement, qui est encore

1. Aujourd'hui le titre en est simplement *Conservatorio de Lisboa*.

2. On publia en 1840 au moins 25 numéros du *Jornal do Conservatorio*. La *Revista do Conservatorio*, qui suivit cette publication, n'eut que deux numéros.

Nous lisons dans le dernier règlement (1901) qu'on créa une revue artistique, du genre des précédentes, mais elle n'eut qu'un nombre restreint de livraisons.

3. Par une anomalie qu'on ne saurait bien s'expliquer, presque tous les directeurs ou inspecteurs de cette école supérieure ont été des gens de lettres, des écrivains de théâtre, etc., rarement des musiciens de haute valeur, comme on le fait ailleurs.

On eut quelquefois des directeurs musiciens, mais à titre transitoire.

Le résultat de ce contresens est qu'ils favorisent instinctivement l'enseignement de l'art dramatique, qui n'a aucune importance au Conservatoire, proportionnellement à celle qu'on doit attribuer aux études musicales. Pour se convaincre du développement que celles-ci prennent malgré tout, il suffira d'examiner le tableau synoptique que nous transcrivons plus loin, pour voir que dans l'année scolaire de 1904-1905, 25 élèves seulement s'inscrivirent pour les classes de déclamation, tandis qu'on en compte 1400 pour les classes de musique.

Ces chiffres dispensent de tout commentaire.

en vigueur avec de très légères modifications[1], il y a actuellement un directeur pour la section musicale; un autre pour la section dramatique; un secrétaire pour les deux sections; dix professeurs de première classe pour le chant, piano, violon et alto, violoncelle et contrebasse, harmonie, contrepoint, fugue et composition; deux professeurs de deuxième classe pour les éléments de musique et solfège; quatre professeurs pour les classes de musique de chambre, chant choral, musique d'orchestre et histoire de la musique; onze professeurs auxiliaires pour la première classe élémentaire et pour celles de piano, violon et harmonie; quatre professeurs engagés pour les classes de harpe[2], flûte, instruments à anche et instruments de cuivre; un professeur d'italien, quatre professeurs affectés à la section dramatique, etc.

Un conseil de douze membres, nommés par le gouvernement, dont plusieurs sont étrangers au Conservatoire, contrôle l'enseignement musical, tandis qu'un conseil de même nature s'occupe de l'enseignement de l'art dramatique. Ils sont présidés tous les deux par le ministre de l'instruction publique, ou à son défaut par le directeur de la section respective.

Le nombre des élèves est illimité, et leur admission restreinte seulement à certaines limites d'âge.

Comme connaissances littéraires on n'exige que l'examen d'instruction primaire élémentaire du premier degré et, seulement pour la dernière année des cours supérieurs de musique, l'examen de langue française.

Les examens du Conservatoire sont publics, et le jury est composé de cinq membres, dont quelques-uns étrangers à cette école.

Les examens se divisent en deux sections : la première, en juillet, n'est que pour les élèves de l'établissement, et la seconde, suivant immédiatement, n'est consacrée qu'aux élèves du dehors.

L'admission aux examens de personnes qui n'ont pas suivi les cours de l'établissement, est un fait qui nous semble ne pas exister ailleurs; mais, comme nous l'avons déjà expliqué, les Portugais sont si conservateurs en matière d'art, que nous croyons inutile d'essayer de lutter contre ce principe.

C'est tout au plus si le dernier règlement interdit à ce genre de concurrents les examens des cours supérieurs et leur impose des professeurs reconnus et dûment inscrits.

Dès les examens terminés, ont lieu les concours pour les récompenses à distribuer aux élèves les plus méritants. Des concours pour l'admission aux cours supérieurs dans les classes de piano, violon et violoncelle se font également à la même époque.

Pour l'ouverture solennelle des classes, qui a lieu en octobre, se fait souvent une audition avec les professeurs et élèves du Conservatoire et avec, au besoin, des éléments étrangers à cet institut. D'autres auditions du même genre s'organisent aussi pendant l'année, dans le but d'acquérir des subsides et des bourses pour les élèves.

On emploie pour l'enseignement musical les méthodes suivantes :

Piano : exercices de mécanisme de Vieira et Matta Junior; études de Ribeiro, Czerny, Berens, Heller, Cramer, Clementi, Kessler, Moscheles, Rubinstein, Chopin, Henselt, Liszt, Saint-Saëns; études choisies de Schumann; préludes, inventions et fugues de Bach; romances de Mendelssohn; préludes de Chopin et autres œuvres correspondant aux aptitudes spéciales de l'élève.

Chant : exercices et vocalises de Concone, Cinti-Damoreau, Marchesi, Faure, Delle-Sedie, Viardot-Garcia, Bordogni, Crosti, Duprez, etc.; études de style; morceaux avec texte italien, français et portugais, etc.

Violon : méthode de Beriot; études de Kayser, Léonard, Mazas, Kreutzer, Fiorillo, Dont, Monasterio, Vieuxtemps, Tartini, Ferdinand David; œuvres de Corelli, Tartini, Geminiani, Nardini, etc.; duos de Viotti, Spohr, etc.; caprices de Rode.

Alto : méthode de Firket; études de Kreuz, Beltran, Hoffmeister, Lestan; caprices de Campagnoli.

Violoncelle : méthodes de Dotzauer-Klingenberg, Schröder et Duport; études de Dotzauer, Lee, Kummer, Forberg, Merck, Grützmacher, Boissaux, Franchomme, Servais et Piatti; concertos et sonates.

Contrebasse : méthodes de Simandl-Labró et Bottesini; exercices et études de Labró, Simandl, Schwabe, etc.; concertos de Labró et Bottesini.

Harpe : leçons de Labarre et de Bochsa; études de Labarre, Concone, Bovio, Thomas, Bochsa et Dizi morceaux de Thomas, Godefroid, Oberthur, Hasselmans et Parish-Alvars.

Flûte : méthode d'Altés; duos de Berbiguier et Kuhlau; exercices de Galli et Furstenau; études de Berbiguier, Boehm, Furstenau, Briccialdi; morceaux, etc.

Hautbois : gammes, intervalles et mélodies de Sellner et Barret; sonates et études de Brod, Barret, Paessler, Hucot, Salviani; caprices de Paessler, etc.

Clarinette : méthodes de Lefebre, Garulli et Klosé; exercices et études de Klosé, Cavallini, Lambelé, Baermann, etc.

Basson : méthodes d'Ozi et Willent; exercices de Nazareno Gatti et Orselli; études de Neukirchner; morceaux de Ferdinand David, etc.

Cor : méthode de Dieppo et solos extraits de compositions symphoniques et dramatiques.

Cornet à pistons : méthode d'Arban et morceaux divers.

Clairon : méthode de Dauverné, un morceau de concert, etc.

Trombone : méthode de Dieppo et Arban, un morceau de concert, etc.

Harmonie : traité d'harmonie de Durand.

Contrepoint, fugue et composition : méthodes de Fétis, Cherubini, Reicha et J. Dubois.

Instrumentation : traité de Gevaert.

Nous terminons cet aperçu sur le Conservatoire de Lisbonne par deux tableaux statistiques, où l'on peut juger de l'importance progressive de cet utile établissement, jusqu'à l'année scolaire 1904-1905.

Le premier tableau réunit les diverses dotations gouvernementales du Conservatoire depuis sa création en 1835 et peut se résumer dans les chiffres suivants, se rapportant aux diverses réformes :

Années 1835	Fr. 47.778[3]
— 1838	» 30.034[4]

1. Le gouvernement républicain s'est proposé d'entreprendre des réformes radicales dans l'enseignement conservatorial. Ayant confié l'étude de ces réformes à plusieurs entités artistiques du pays, on n'est encore arrivé à aucun résultat pratique.

2. Les classes de harpe et d'orgue au Conservatoire ne datent que de 1901, mais la seconde a été supprimée dernièrement.

3. Le Conservatoire était un internat dans ses commencements. Dans cette somme se trouvent compris la nourriture et l'entretien des élèves.

4. Le matériel et les employés subalternes n'entraient pas dans cette dotation, ces employés émargeaient au ministère des travaux publics.

Années 1840	Fr.	41.978
— 1842	»	26.856
— 1869	»	30.678
— 1888	»	62.289
— 1898	»	55.300
— 1901	»	68.044

Dans l'autre tableau, notre but est de comparer, à une distance de 25 ans, le mouvement scolaire du Conservatoire, en indiquant les élèves inscrits aux diverses classes, les examens réalisés, etc.

Nous choisissons pour cette petite statistique les années scolaires de 1879-1880 et de 1904-1905, mettant d'un côté les élèves qui ont fréquenté le Conservatoire, de l'autre ceux étrangers à l'enseignement direct de cet établissement[1].

ÉLÈVES DU CONSERVATOIRE

CLASSES	INSCRITS		EXAMINÉS		APPROUVÉS		REFUSÉS	
	1879-80.	1904-5.	1879-80.	1904-5.	1879-80.	1904-5.	1879-80.	1904-5.
Théorie musicale	105	146	70	112	69	100	1	3
Solfège chanté	45	28	14	10	14	10	»	»
Chant	4	4	3	2	3	2	»	»
Piano	55	251	40	139	39	139	1	»
Violon	20	43	7	27	7	27	»	»
Violoncelle et contrebasse	5	9	2	6	2	6	»	»
Harpe	»	1	»	1	»	1	»	»
Flûte	6	5	2	3	2	3	»	»
Instruments à anche	4	6	2	3	2	3	»	»
Instruments de cuivre	5	6	1	4	1	4	»	»
Harmonie et contrepoint	24	80	18	61	13	61	5	»
Musique de chambre	»	12	»	»	»	»	»	»
Orchestre	»	36	»	»	»	»	»	»
Chant choral	»	84	»	»	»	»	»	»
Grammaire	4	»	3	»	3	»	»	»
Français[2] et italien	14	6	2	6	2	6	»	»
Art dramatique	7	25	»	14	»	14	»	»
TOTAL en 1879-80	298		164		157		7	
TOTAL en 1904-5		742		388		385		3

ÉLÈVES DE DEHORS

CLASSES	INSCRITS		EXAMINÉS		APPROUVÉS		REFUSÉS	
	1879-80.	1904-5.	1879-80.	1904-5.	1879-80.	1904-5.	1879-80.	1904-5.
Théorie musicale	208	302	198	302	173	292	25	10
Solfège chanté	1	»	1	»	1	»	»	»
Piano	180	367	160	367	139	342	21	25
Violon	3	9	3	9	3	9	»	»
Violoncelle	1	»	1	»	1	»	»	»
Harmonie	2	11	2	11	2	11	»	»
Italien	1	»	1	»	1	»	»	»
Art dramatique	1	»	»	»	»	»	»	»
TOTAL en 1879-80	397		366		320		46	
TOTAL en 1904-5		689		689		654		35

Ce double tableau est assez significatif pour faire comprendre surtout le développement de certaines classes dans les dernières années[3].

1. Ces deux tableaux ont été dressés en 1906. Pour l'année scolaire 1913-1914, les chiffres d'inscription ont été augmentés dans la plupart des cours. Rien que pour les élèves *internes*, nous pouvons relever les nombres suivants

Théorie musicale	160
Solfège chanté	21
Chant	6
Piano	291
Violon	97
Violoncelle et contrebasse	25
Harpe	9
Instruments à anche	2
Instruments de cuivre	3
Harmonie et contrepoint	122
Langue italienne	12
Total des classes de musique	748
Art dramatique	20

2. La classe de langue française n'existe plus au Conservatoire.

3. Notamment le piano, qui, de 235 élèves proposés en 1879-1880, passa à 618 en 1904-1905.

Le culte de cet instrument a pris, pendant le XIXe siècle, ici comme partout, une extension colossale. Tandis qu'en 1809 il n'y avait pas plus de 20 pianos, on en comptait seulement à Lisbonne et douze ans plus tard, pas moins de 500, pour la plupart anglais, de la fabrique Astor. Par la suite, la principale importation se faisait de France et d'Allemagne, et c'est encore de ces deux pays que nous viennent aujourd'hui la plupart de ces instruments.

Cette importation a pris un tel essor que, rien qu'en 1874 par exemple, on recevait à Lisbonne 756 pianos de provenance étrangère; il paraît pourtant que cet enthousiasme s'est un peu calmé dans les

Le Conservatoire de Lisbonne étant l'unique établissement officiel du pays pour l'enseignement de la musique, il ne nous reste à parler que des institutions particulières d'éducation artistique et des professeurs privés qui se consacrèrent et se consacrent exclusivement à la musique.

Parmi les institutions particulières, c'est l'*Academia de amadores de musica* qui attire plus spécialement notre attention.

Fondée en 1884 par un groupe de dilettanti des plus distingués, pour donner des concerts d'orchestre, elle élargit bientôt son cercle d'aspirations et créa des classes, spécialement de piano, chant et violon, qui se sont maintenues brillamment jusqu'à présent.

Comme nous aurons, dans une autre section de notre travail, à nous occuper des concerts de cette société, nous nous contenterons pour le moment de quelques légères références aux professeurs les plus illustres dont elle put s'honorer pendant les vingt-neuf années de son existence.

Dans les classes de piano, nous ne pourrions nous dispenser de citer les noms des professeurs Vieira, Colaço et Braga.

José Antonio Vieira (1852-1894) était un de nos virtuoses les plus laborieux et distingués, déchiffrant admirablement à première vue la musique la plus compliquée, cultivant avec amour la musique classique, s'intéressant vivement à toutes les manifestations du progrès, et se dévouant constamment, avec un enthousiasme et une sincérité absolument rares, à son art de prédilection.

Son mécanisme était d'autant plus vigoureux, qu'il lui manquait complètement les qualités de charme et de délicatesse qu'exige la littérature si variée du piano. Il fut professeur du Conservatoire à partir de 1882.

M. Alexandre Rey Colaço est, dans notre milieu musical, un des maîtres les plus considérés. Sorti du Conservatoire de Madrid avec un premier prix, il fut à Paris élève de Georges Mathias et de Théodore Ritter. A Berlin, où il séjourna quelque temps, il eut comme professeurs Barth et Rudorff pour le piano, Hartel pour le contrepoint, le Dr. Spitta pour l'histoire de la musique, et Bargiel pour la musique de chambre.

L'atmosphère éminemment artistique où il vécut pendant sa jeunesse, et les aptitudes exceptionnelles qui distinguent sa charmante interprétation des chefs-d'œuvre du piano, lui conquirent immédiatement la plus brillante situation parmi les artistes portugais. Comme exécutant, le caractère particulier de son jeu est le lyrisme et la délicatesse de la diction, la virtuosité proprement dite lui faisant quelquefois défaut. Il eut et il a encore une très nombreuse clientèle d'élèves pianistes, dont une grande partie dans la meilleure société lisbonnaise.

Il occupe aussi la première place dans l'enseignement du piano au Conservatoire.

En dehors de son éminente position dans l'enseignement, il donne beaucoup de concerts, très suivis, et concourut grandement à l'introduction de la musique de chambre à Lisbonne, alors qu'elle n'était encore que faiblement appréciée parmi nous. Comme compositeur on lui doit surtout des *fados* et autres chansons populaires, qui ont du mérite et sont très pianistiques.

Le professeur actuel et le troisième ci-devant cité, M. Hernani Braga, fut élève de Marmontel. Très sérieux, très sévère dans l'enseignement, il tient à l'Académie des amateurs la classe de perfectionnement du piano et a aussi une nombreuse pléiade de bons élèves. Il se consacre aussi au clavecin[1].

Quittant maintenant le sujet de l'enseignement du piano, le temps est venu de parler des trois professeurs de violon et chefs d'orchestre qui illustrèrent la brillante histoire de l'Académie, MM. Filippe Duarte, Victor Hussla et André Goñi y Otermin.

Le premier, auteur d'un petit opéra, *A lancha favorita*, et le troisième se sont distingués plutôt dans la direction de l'orchestre que dans l'enseignement du violon.

M. Goñi pourtant, Espagnol de Valence († 1906), avait de grands mérites comme professeur de violon et dirigea avec beaucoup d'autorité cette classe au Conservatoire de Lisbonne.

Mais dans les fastes de cette Société, le nom qui vraiment s'impose à la vénération de tous les vrais amateurs de l'art est celui de Victor Hussla (1857-1899), qui fut engagé en 1887 comme chef d'orchestre et professeur de violon de la susdite association. Nous lui devons, plus qu'à tout autre, l'enseignement solide du violon, non seulement pour les nombreux et brillants élèves qu'il a formés, mais aussi pour ceux de l'Académie et du Conservatoire.

Il cultiva, avec M. Colaço et d'autres bons artistes, la musique de chambre, dont il fit connaître les principaux chefs-d'œuvre, et se fit applaudir souvent sur le violon, comme soliste de premier ordre.

Il composa beaucoup d'ouvrages pour son orchestre d'amateurs, et notamment des *Rapsodies portugaises*, qui eurent un succès éclatant et qui gagneraient beaucoup à être connues à l'étranger[2].

Son caractère charmant et une intelligence primesautière, joints à ses talents de chef d'orchestre, professeur, compositeur et virtuose, lui acquirent pendant sa vie une grande popularité et le font encore regretter actuellement.

Depuis quelques années, c'est M. Pedro Blanch, violoniste espagnol, qui tient le bâton de chef et dirige les classes de violon de l'Académie, en s'efforçant de maintenir les vieilles traditions de cette institution.

Dans les écoles que nous venons de mentionner, en dehors de l'enseignement instrumental et théorique, la plus grande importance au point de vue de l'enseignement vocal appartient au chant individuel.

Le chant collectif, qu'on prise tant en Espagne, en France, en Belgique, etc., surtout pour les classes populaires, est presque absolument mis de côté en Portugal; on ne le cultive que par exception, et généralement avec un résultat plutôt médiocre.

derniers temps, car 30 ans plus tard, en 1904, on n'en comptait pas plus de 548. Si nous cherchons les raisons qui firent baisser cette importation, nous ne les trouverons point dans une diminution du goût de notre peuple pour cet instrument (il semble au contraire s'être accru), mais bien dans les droits exagérés prélevés par le gouvernement et dans le change si élevé, qui pendant tant d'années, a si lourdement pesé sur le commerce portugais.

1. C'est même le seul professeur portugais qui en possède un. Il est de chez Erard et il figura dans les concerts d'instruments anciens donnés il y a quelques années à Lisbonne par MM. Waefelghem, G. Papin, Hernani Braga, Antonio Lamas et Mlle Daupias.

2. La plupart de ses œuvres furent écrites à Lisbonne. On y relève, en dehors des *Rapsodies*, une *Symphonie en ré majeur*, une *Ouverture*, trois *Rapsodies russes*, une *Suite portugaise*, une *Marche festivale*, quatre *pièces caracteristiques*, un poème symphonique *Vasco da Gama*, etc.

Pour violon et piano il laissa *Arabesque*, *Rêverie*, *Berceuse*, *Impromptu*, *Fantasiestück*, *Feuille d'album*, etc.

On a essayé pourtant d'introduire dans les écoles municipales l'enseignement obligatoire du chant choral, en nommant des professeurs plus ou moins compétents. Cela ne dura que très peu de temps, du reste, et depuis 1892 ces classes furent supprimées pour des raisons d'économie gouvernementale (toujours les mêmes motifs désastreux [!]); elles ne laissèrent pourtant pas de traditions assez solides pour nous permettre d'en espérer l'utile rétablissement.

Le Conservatoire maintient, il est vrai, une classe de chant collectif, et dans le tableau que nous avons dressé ci-dessus on peut voir, pour l'année 1904-05, une fréquence de 84 élèves choristes. L'Académie des amateurs cultive aussi cette même branche.

Mais dans ces deux établissements, malgré la capacité artistique des professeurs qui s'en occupent, l'organisation et le dressage des masses chorales laisse beaucoup à désirer, et les auditions, où l'on put les apprécier, satisfirent à peine les moins exigeants.

Coimbra en 1880 eut son *Orpheon academico*, composé d'étudiants de l'Université, sous la direction d'un amateur de grand talent, M. João Arroyo, et nous croyons qu'on arriva en ce temps-là à des résultats assez flatteurs. Plus tard, ce genre de travaux fut repris par M. Antonio Joyce, qui donna avec un gros succès plusieurs concerts de 1909 à 1912.

On ne doit pas oublier les essais d'un autre amateur, Antonio Duarte da Cruz Pinto (1845-1901), qui, parmi ses talents multiples de hautboïste, violoncelliste, chef d'orchestre et critique musical, se distingua surtout dans le dressage des chœurs d'amateurs. Il serait injuste de ne pas nommer également le professeur italien M. Alberto Sarti, qui a beaucoup travaillé dans ces dernières années pour la vulgarisation du chant en chœur chez nous, écrivant même dans ce but de charmantes compositions basées sur le folklore national.

Signalons encore, pour terminer, la belle initiative d'un amateur, M. Domingos Pulido Garcia, qui essaya en 1907, et non sans succès, des chœurs populaires avec des paysans de la province d'Alemtejo. Ce fut un effort très bien orienté et qui mérite bien qu'on le mentionne ici.

Mais ce sont là des tentatives sporadiques qui n'ont jamais eu le moindre caractère scolaire; elles doivent être considérées plutôt comme des passe-temps, souvent bien réussis, mais qui ne durent généralement que très peu de temps.

C'est à Porto, une ville du reste essentiellement dilettante, que les efforts pour l'introduction du chant choral ont eu plus d'enthousiasme et furent depuis longtemps mieux organisés. La municipalité s'y est même jointe, en 1855, avec un certain zèle; une école populaire et nocturne de musique vocale fut créée, et la direction en fut confiée à Jacopo Carli, très laborieux musicien italien qui se fixa pendant quelques années dans cette ville. Inaugurée tout d'abord avec 60 élèves seulement, l'année suivante elle en avait plus de 300. Malheureusement, par un de ces découragements qui sont si communs et si inexplicables, hélas! dans toutes nos entreprises d'art, on ferma les portes de l'école en 1859. On ne les rouvrit que quatre ans plus tard, sous la direction alors d'un autre professeur italien, Carlo Dubini (1826-1883), dont l'influence fut plus décisive et plus variée, dans les diverses manifestations artistiques de cette ville, que celle de son prédécesseur.

Bien que l'école municipale n'ait duré que très peu de temps, Carlo Dubini continua ses travaux orphéoniques dans d'autres associations et ne cessa de présenter ses élèves en maintes occasions, avec un succès que personne ne contesta jamais.

Le professeur Dubini était venu à Porto avec sa femme, Virginia Grimaldi, qui appartenait à la compagnie lyrique du théâtre de *S. João*. Il y resta professeur de piano et de chant, et occupa, pendant plus de vingt ans, le poste de chef d'orchestre dudit théâtre.

Il fut non seulement un des principaux propagateurs de l'enseignement musical à Porto, mais il fonda des sociétés, organisa des concerts, etc.[1].

Nous ne nous attarderons pas aux présentations fortuites de masses chorales, souvent assez bien organisées, mais n'ayant ni la prétention ni le caractère d'un enseignement suivi.

Le fait est qu'actuellement nous n'avons pas en Portugal un seul centre d'art où l'on cultive raisonnablement la musique d'ensemble vocale.

On voit que pour cela, ainsi que pour toutes les branches de l'étude de la musique, ce qui a toujours manqué en Portugal, ce qui manque encore aujourd'hui, c'est l'enseignement officiel, réduit, pour tout le pays, à un unique établissement, le Conservatoire de Lisbonne, assez incomplet comparé aux fondations similaires des pays étrangers.

Par contre, l'enseignement privé a pris, surtout dans les derniers trente ans, un développement fabuleux, qui détermine une concurrence acharnée et une lutte souvent insoutenable pour les professeurs de musique de tout genre. On peut dire sans crainte d'erreur que, relativement au peu de population de ce pays, relativement aussi à son goût pour les arts, il y a peut-être trop de professeurs! N'insistons pas cependant sur les circonstances qui ont causé et continuent toujours à produire ce fâcheux déséquilibre; cela nous mènerait trop loin et nous entraînerait hors du cadre spécial que nous nous sommes tracé.

Nous nous contenterons donc de choisir, entre l'énorme quantité de professeurs de ces derniers temps, ceux qui, par leurs qualités, par leurs mérites personnels, doivent attirer notre attention.

Il va sans dire que, malgré notre meilleure volonté de ne rien oublier qui puisse avoir quelque importance pour l'histoire de l'art musical portugais, les omissions ne seront que trop nombreuses.

D'autre part, un grand nombre d'artistes, excellents professeurs dans leurs spécialités, s'étant fait remarquer comme compositeurs ou comme virtuoses, ceux que nous n'avons pas encore nommés trouveront leur place dans les chapitres ci-après.

Nous nous contenterons donc de citer les suivants, dont les noms ne doivent reparaître qu'incidemment dans le cours de ce travail.

Professeurs de piano.

João Guilherme Daddi (1813-1887), compositeur et virtuose très précoce, fut une des figures musicales les plus intéressantes de son temps. On lui doit les opéras-comiques *O Salteador* et *l'Organiste*, trois cantates, un *Te Deum* à quatre voix et orchestre, un *Laudate Dominum* à quatre voix seules, un trio pour piano, violon et violoncelle et beaucoup de musique

1. Ses petits-fils Carlos Dubini et Armanda Dubini Ferreira jouissent actuellement au Porto d'une assez bonne position artistique et ils y enseignent le violon et le piano.

pour piano, pour chant et pour orchestre. Comme virtuose il eut aussi son époque de gloire et joua publiquement à quatre mains, avec Liszt en 1845 et avec Kontsky en 1849, dans leurs concerts de Lisbonne. Il fut très considéré comme professeur de piano et eut une brillante clientèle.

Eugenio Mazoni (1831-1880), fils de Vincenzo Tito Mazoni, fut le meilleur élève de Francisco Xavier Migoni à Lisbonne et étudia aussi à Paris avec Marmontel. Il n'avait que 19 ans quand il débuta, comme soliste, dans un concert donné au théâtre Saint-Charles. C'était un talent prime-sautier, et il interprétait à merveille Thalberg, Chopin et autres. Connaissant son talent et voulant en tirer meilleur parti, il entreprit des voyages et visita les principales villes de l'Europe, s'arrêtant longtemps à Stockholm, où il donna des concerts avec un succès extraordinaire.

Il revint en 1856 à Lisbonne et y acquit un nombre considérable d'élèves.

Emilo Lami (1834-1911) eut de gros succès comme concertiste dans son jeune âge et déchiffrait d'une façon extraordinaire. Comme accompagnateur, il fut considéré comme le premier entre tous nos maîtres du clavier. Il conserva jusqu'à un âge très avancé ses bonnes qualités de professeur et laissa, comme compositeur, un bagage assez considérable.

Antonio Soller (), un autre élève de Migoni, et qui exerce sa profession au Porto, appartient à la vieille garde, et son grand âge ne lui permet plus depuis longtemps de prendre une part très active au mouvement musical de la capitale du Nord, mais on l'aime beaucoup comme professeur et comme compositeur. Son étude-caprice *la Source* et sa *Polonaise en la* ♭ comptent parmi les meilleures œuvres d'une centaine de compositions pianistiques publiées en Portugal et à l'étranger. Ses marches pour harmonie militaire sont très répandues. Il a aussi des romances, des chansons, une havanaise, etc., pour chant et piano.

Joaquim d'Azevedo Madeira (1851-1891) possédait un talent exceptionnel, qu'une mort prématurée ne laissa pas tout à fait s'épanouir. Son meilleur titre de gloire est d'avoir été le professeur du grand artiste portugais José Vianna da Motta, qui fixa sa résidence à Berlin, où il occupe depuis longtemps une brillante position artistique.

Timotheo da Silveira (1853), élève de Mathias, s'est beaucoup distingué comme concertiste dans le commencement de sa carrière. Aujourd'hui il est hors de pair comme professeur et se fait remarquer par une activité soutenue, une excellente méthode et une rare conscience artistique.

Ernesto Maia est un des plus intelligents maîtres de Porto, pour le piano et pour l'harmonium Mustel; il étudia ce dernier instrument à Paris avec MM. Alphonse Mustel et Joseph Bizet et Mme Flornoy. Pour le piano il fut l'élève de Mme Marie Jaell. En dehors du professorat, où il est singulièrement apprécié, il exerce avec beaucoup d'intelligence la critique d'art dans des journaux locaux et même dans quelques-uns de Lisbonne.

Francisco de Lacerda (1869) eut aussi une belle carrière de professeur à Lisbonne et semblait, par son talent, devoir grandement contribuer au développement artistique de cette ville; en 1895 il fut subventionné par le gouvernement portugais pour aller se perfectionner en France[1], où il fut l'élève de M. Vincent d'Indy, conquérant à Paris et dans d'autres villes, où il se fit apprécier, une excellente réputation de chef d'orchestre.

Oscar da Silva (1872) est, parmi les jeunes, un des maîtres les plus estimés. Élève de Timotheo da Silveira et d'autres professeurs nationaux, il se perfectionna à Leipzig, où il reçut les conseils de Ruthardt, Reinecke et Clara Schumann. Il fut souvent applaudi, pour son beau talent de pianiste, dans plusieurs villes d'Allemagne, à Paris et, cela va sans dire, à Lisbonne et Porto. C'est dans cette dernière ville qu'il fixa sa demeure.

Comme compositeur il est aussi un des meilleurs; son opéra *D. Mecia* eut les honneurs de la représentation en 1901 au *Colyseu dos Recreios*; mais où il est surtout remarquable, c'est dans les petits morceaux de salon, tels que *Bilder*, *4 Klavierstücke*, *Scherzo à la Valse*, *Rapsodie portugaise*, *Mazurkas*, *Dolorosas*, etc., pour piano, *Mélodie* et *Suite* pour violon et piano, et surtout dans ses délicieux morceaux de chant.

Violon.

L'école de violon n'a pas été très fertile à Lisbonne, comme nous l'avons dit. Après l'Italien Mazoni et avant Victor Hussla, on ne saurait vraiment citer qu'un seul artiste, portugais celui-ci, qui se soit voué exclusivement et avec un succès incontestable à l'enseignement du violon. C'est Antonio Narciso Pitta.

Nous ne voulons pas dire que, pendant la vingtaine d'années qui séparent le moment de prépondérance des deux artistes étrangers que nous venons de citer, il n'y ait eu aucun violoniste vraiment digne de ce nom. Il y en eut beaucoup, tant à Lisbonne qu'à Porto, mais le seul qui ait été un vrai professeur de violon est Antonio Narciso Pitta (1835-1893).

Il partage avec Victor Hussla l'honneur d'avoir formé les meilleurs violonistes de l'actualité, et nous remarquerons que la plupart des élèves de l'un et de l'autre sont des amateurs distingués : José Pedro d'Oliveira Gaia, Augusto Gerschey, Henrique Sauvinet, Antonio Lamas, José da Costa Carneiro, Cecil Mackee et beaucoup d'autres.

Étant empêché par son extrême nervosité de jouer en public, il concentra toute son activité à l'enseignement de son instrument et conquit une juste renommée.

Parmi les contemporains, on ne peut pas oublier MM. Alexandre Bettencourt de Vasconcellos, professeur actuel du Conservatoire, et Francisco Benetó, artiste espagnol domicilié à Lisbonne depuis 1899.

Chant.

Gustave Romanoff Salvini (1825-1894), un Polonais, qui vint s'établir à Porto en 1858, fonda une école de chant qui fut assez fréquentée par les dames de la société de cette ville. Il publia aussi plusieurs compositions pour chant et piano, et en 1866 une curieuse collection de chansons portugaises d'une certaine valeur et dans le style populaire. Dans la préface de cette collection, il stigmatise la préférence des Portugais pour le chant italien et donne des conseils sur

1. A l'époque contemporaine il fut le premier musicien que le gouvernement portugais pensionna pour étudier à l'étranger.
Par ordonnance du 30 juin 1893 et decret du 10 septembre 1901, quatre élèves musiciens sont envoyés à l'étranger, afin d'y achever leurs études.
On leur alloue la somme annuelle de 14,444 francs, soit 3,611 francs pour chaque pensionnaire.
Les cours d'instruments sont généralement suivis à Leipzig, et ceux de chant en Italie.

certaines modifications à faire dans la prononciation portugaise pour rendre la langue plus euphonique et plus adéquate au chant.

Ses conseils furent perdus, car les Portugais s'obstinent à préférer le chant italien et français, malgré les bonnes théories qu'on y expose.

Antonio Melchior Oliver (1830-1892) essaya la carrière lyrique pendant sa jeunesse, comme baryton, mais il ne tarda pas à se consacrer à l'enseignement. Il dirigea la classe de musique vocale, au Conservatoire, depuis 1865. Il créa de bons élèves, entre autres la cantatrice Maria Judice da Costa, qui poursuit sa belle carrière dans les principaux théâtres de l'Europe.

Napoleone Vellani (1839-1902) accapara pendant plus de 30 ans la meilleure clientèle des élèves chanteuses de Lisbonne. On peut dire même qu'il gouverna l'enseignement du chant en seigneur absolu. Parmi ses meilleures élèves on peut compter Adelaïde Sanguinetti, Isabel Gomes, Ida Blanc, Angelina Valadin, qui suivit la carrière dramatique, Ermelinda Cordeiro, etc., et surtout la glorieuse cantatrice Regina Paccini, soprano léger, aujourd'hui retirée de la scène, mais qui jouit pendant plusieurs années d'une très légitime renommée.

De nos jours, ce sont encore les Italiens qui sont les maîtres de chant les plus appréciés : M. Francesco Roncagli, à Porto, MM. Alberto Sarti et Francesco Godivilla à Lisbonne, et Mme Eugenia Mantelli de Angelis, qui se fixa en cette dernière ville, où elle trouva aisément un nombre considérable de bons élèves.

Mme Carolina Palhares et M. Arthur Trindade, Portugais ceux-ci, sont aussi très recherchés par les amateurs de chant.

Orgue.

On peut dire qu'en dehors des couvents, et par conséquent à partir de leur extinction, l'enseignement de cet instrument tomba en désuétude.

Les bons organistes, même pour les services ordinaires du culte, y font souvent défaut[1]. On a eu donc recours à des artistes étrangers, qui sont venus à Lisbonne et sont pour ainsi dire les seuls vrais connaisseurs de leur instrument[2].

M. Léon Jamet (), organiste de l'église française de *Saint-Louis* et de l'ancienne chapelle royale, chanteur et compositeur très distingué, venu ici engagé il y a presque 30 ans par la duchesse de Palmella, grande protectrice des arts, occupe un des premiers rangs parmi les artistes en question.

Le R. Giuseppe Concina est venu tout exprès pour tenir l'orgue chez les Pères de Dom Bosco, où il enseignait plusieurs instruments aux enfants, dont il dirigeait la fanfare et les chœurs. Le changement du régime politique, déterminant en 1911 la suppression des congrégations religieuses, amena la transformation de cet établissement en école laïque et, comme conséquence forcée, la sortie des révérends pères du pays.

Enfin, le professeur belge M. Désiré Pâque, qui avait été engagé en 1905 pour diriger une classe d'orgue au Conservatoire, et, après avoir attendu vainement pendant quelques années qu'on lui donnât l'instrument même, a dû s'absenter du pays.

Théoriciens et compositeurs.

Mais revenons en arrière, au commencement du *siècle dernier*, car nous ne pouvons pas oublier une des individualités intéressantes de la musique théorique, le mathématicien Ferreira da Costa.

Comme on le voit, il s'agit d'un amateur, mais d'un amateur qui a étudié profondément notre art et a publié un ouvrage qui honore grandement l'histoire de la musicographie portugaise.

Rodrigo Ferreira da Costa (1776-1825) est l'auteur d'un ouvrage en deux volumes, dont le titre est *Principios de musica*, et qui contient des chapitres très intéressants sur la théorie, l'acoustique, le rythme, etc. Son ouvrage est souvent cité avec éloge.

Au premier rang des écrivains théoriques doit figurer aussi le moine Domingos de S. José Varella, qui fut en même temps organiste et constructeur d'orgues.

Sa principale œuvre didactique est un *Compendio de musica* qui a, en plus des théories sur la musique, des leçons d'accompagnement et des règles pour la construction et l'accord de l'orgue, du clavecin, etc.

A cette liste joignons José Antonio Francisco Saure (1809-1883), qui écrivit deux petits traités de musique. Il vécut à Braga, où il se distingua non seulement comme théoricien, mais aussi comme compositeur et professeur de piano, violoncelle et guitare.

Raphael Coelho Machado (1814-1887), dont la production a été considérable en matière d'ouvrages d'enseignement, est plus connu par sa fécondité que par l'extrême correction de ses œuvres. Il parvint pourtant à faire admettre au Conservatoire, en 1851, un traité d'harmonie dont la valeur est évidemment nulle.

Nous citerons encore Eugenio Ricardo Monteiro d'Almeida (1826-1898), qui ne fut pas seulement théoricien, mais qui pendant de longues années enseigna l'harmonie au Conservatoire. Il était très savant et très patient, quoique un peu routinier.

L'ensemble de ses compositions, tant religieuses que théâtrales, est imposant comme nombre, mais la veine mélodique et l'originalité y font souvent défaut.

Dans la musique sacrée il eut pourtant quelques beaux moments, où il s'inspira plutôt du vrai style religieux que des modèles dramatiques fâcheusement admis dans la musique d'église. On cite, comme une de ses principales œuvres, un *Libera me*, dont la facture est on ne peut plus heureuse et qui fut très appréciée.

Malgré sa grande modestie et par la sollicitation de quelques amis, il l'envoya à Rossini, qui inscrivit sur sa partition ce précieux autographe :

Mi compiaccio dichiarar essere questo « Libera me Domine » *un lavoro musicale pieno di un sentimento*

1. Il semble étonnant que l'enseignement de l'orgue, si en honneur dans tous les pays, ne donne ici que de si minimes résultats. Nous expliquerons ce fait en disant que le peuple semble goûter davantage la mauvaise musique d'orchestre qu'on lui fait entendre pendant les *offices sacrés, et cette raison semble empêcher les fabriques des églises* de faire acquisition d'orgues appropriées au culte.

On ignore ici presque complètement les orgues de concert.

2. On peut dire de même pour la harpe. C'est un Italien, Galeazzo Fontana, et une Espagnole, Mme Martinez, qui ont formé en Portugal les principales amateurs de harpe.

Parmi celles-ci on doit distinguer Mlle Rachel Luisello († 1902) et une toute jeune harpiste, Mlle Hilda King, qui semble promettre un très bel avenir. Les professeurs les plus recherchés actuellement sont M. Paolo Navone, Italien résidant à Porto, et Mlle Lola Vercruyses, Espagnole qui vient de se fixer à Lisbonne.

religioso e di una chiarezza che molto onora il suo autore. Le voci sono trattate da maestro e non saprei abastanza lodare la sobrietà dell' accompagnamento orchestrale.

Passy di Parigi, 20 Giugno 1863.

G. Rossini[1].

Pour ce qui regarde les compositeurs vivants, nous en avons déjà cité plusieurs. D'autres auront leur place dans le chapitre suivant, comme auteurs d'œuvres lyriques. Il n'en reste que très peu à mentionner : Thomaz de Lima (*Moabita*, poème biblique; *Cantos do meu paiz*, pour orchestre, etc.); Julio Neuparth (musique symphonique, morceaux de piano, etc.); Luiz de Freitas Branco (*Tentações de S. Frei Gil*, cantate, musique de piano, etc.); Thomaz Borba (musique de genre populaire, chœurs pour enfants, etc.); José Henrique dos Santos (*Te Deum, Jesus e a Samaritana*, cantate, *Scènes champêtres* pour orchestre, etc.), et peu d'autres.

Opéra et opérette.

L'histoire de l'opéra en Portugal pendant le dernier siècle est l'histoire du théâtre de Saint-Charles, que l'on peut considérer comme une des premières scènes lyriques de l'Europe, tant par la beauté imposante de son aménagement intérieur et par ses conditions exceptionnelles d'acoustique, que par la consécration de toutes les célébrités du monde lyrique qu'on y a pu applaudir.

Les fastes du théâtre de Saint-Charles ont inspiré déjà un bel ouvrage en deux volumes[2] où les studieux pourront connaître la multitude de circonstances qui caractérisèrent l'existence de ce beau théâtre.

Nous nous contenterons donc d'esquisser, d'une plume aussi concise et discrète que possible, les principaux faits qui nous sont si minutieusement exposés dans ce vaste tableau, en nous arrêtant, non sans une complaisance excusable, sur ceux qui touchent de plus près le développement direct de l'art national.

On a pu suivre, dans la troisième période, le mouvement du théâtre d'opéra sur les scènes, par trop rudimentaires, du *Bairro Alto* et de la *Rua dos Condes*.

Les conditions vraiment détestables de ces théâtres poussèrent quelques capitalistes à faire construire un édifice spécial, ayant tous les conforts de l'époque et assez vaste pour contenir le nombre toujours grandissant des amateurs lisbonnais.

L'inspecteur général des théâtres et intendant de la police, Pina Manique, concourut, par le prestige de son inflexible autorité, au bon résultat de cette entreprise; pour que le bâtiment eût une construction rapide et ne fût pas trop coûteux, le gouvernement l'aida de toutes ses forces[3].

En effet, les travaux ayant commencé le 8 décembre 1792, on put inaugurer le théâtre le 30 juin 1793, soit dans un laps de temps de six mois et trois semaines!

Comme architecture extérieure, c'est le théâtre *S. Carlo* de Naples, détruit en 1816 par un incendie, qui servit de modèle. A l'intérieur, outre les commodités usuelles pour le public et pour le personnel, on fit la belle et vaste salle elliptique, destinée aux spectacles, qu'on admire encore aujourd'hui; on l'orna de dorures et on y ouvrit au fond une majestueuse tribune royale, qui ne sert qu'aux jours de gala et aux fêtes nationales.

L'éclairage, fait d'abord par le système primitif des chandelles de suif, en 1819 par des lampes à l'huile, en 1850 par le gaz, fut enfin obtenu en 1886 au moyen de l'électricité.

Comme nous l'avons dit, ce fut en 1793 que s'ouvrit solennellement ce théâtre, avec l'opéra *la Ballerina amante* de Cimarosa, chantée encore par des hommes seuls.

La défense aux femmes de figurer sur la scène ne s'était pourtant pas perpétuée jusque-là, et s'il nous avait été permis d'assister aux représentations de 1770 au théâtre de *Rua dos Condes*, nous aurions admiré la belle Zamperini et ses *gorgheggi* dans l'*Isola d'Alcina* ou dans l'*Antigono*, et nous aurions connu de près les intrigues et les cabales des nombreux adorateurs de la diva, recrutés effrontément dans la meilleure noblesse et, ce qui est pire, dans le meilleur clergé du royaume.

Mais la reine Marie I[re], certainement trop pointilleuse en matière de pudeur et non moins portée à une religiosité sans bornes, crut que de semblables immoralités ne pouvaient se permettre, et de ce qui n'était dans le passé qu'une simple mode elle établit une loi inflexible.

La *prima-donna* à l'inauguration du théâtre Saint-Charles fut donc le castrat Domenico Caporalini. Il semble impossible de croire qu'à la même époque et avec tant d'éclat florissait dans le monde de l'art la si célèbre cantatrice portugaise Luisa Todi[4], si justement admirée et applaudie dans toute l'Europe civilisée!

Le fait est que, jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, nous ne voyons figurer qu'une seule femme, Teresa Melazzi, dans les représentations lyriques du Saint-Charles, et celle-là même ne passa que comme un météore fugitif, protégée ou consentie à peine par quelque immunité ou privilège dont nous ignorons les causes.

Pour ce qui regarde le côté artistique de l'entreprise, nous ne trouvons dans les premiers opéras qui furent chantés au Saint-Charles que très peu d'œuvres vraiment saillantes, à côté d'une quantité infinie de farces, burlettes et opéras de valeur nulle et dont la postérité n'a pas à s'occuper. A peine si nous relevons, parmi tant de banalités, la *Molinara* et la *Nina pazza per amore* de Paesiello, *Il Matrimonio segreto* de Cimarosa; *Zémire et Azor* de Grétry et quelques autres qui ont échappé au plus mérité des ostracismes.

Par contre, on ne pouvait se plaindre du manque de variété; on y donnait souvent des représentations portugaises, des ballets, jusqu'à des scènes funambulesques, et, pendant les jours de carême, des orato-

1. Nous possédons dans notre petite bibliothèque musicale le *Libera me* en question, avec l'autographe du maître.

2. Francisco da Fonseca Benevides, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, deux volumes datés de 1803 et 1902.

L'auteur, amateur passionné de musique, doublé d'un savant remarquable dans les sciences physiques, passe en revue, une à une, toutes les saisons lyriques du premier théâtre portugais, depuis sa fondation jusqu'en 1902.

3. La totalité de la somme dépensée pour l'achat du terrain, construction, déblayements, etc., fut, en francs, 921.362.

4. Par une bizarre coïncidence, nous la trouvons cette même année à Lisbonne, et ce n'est pas sur la royale scène de Saint-Charles qu'on l'entend, mais dans de simples concerts particuliers. Découragée par cette absurde prohibition, nous avons vu qu'elle partit pour Madrid.

Une autre cantatrice portugaise de la même époque, Lourença Correia (1771), chanta à Madrid, Paris et dans plusieurs villes d'Italie, séjournant à Milan de 1811 à 1816.

rios. Dans toutes ces manifestations de la mélomanie nationale, l'art pur et vrai, la muse si suggestive des Bach et des Haendel, des Haydn et des Mozart, qui commençait à répandre partout les flots merveilleux de leur harmonie, n'avait pas encore trouvé le premier écho parmi les dilettantes du théâtre lyrique portugais.

En 1798 et 1799, c'était le sopraniste Crescentini qui faisait *florès* à Lisbonne, et, malgré l'admission définitive des femmes comme chanteuses, il continua à jouir de la faveur publique jusqu'en 1803. Il devait trouver pourtant une redoutable rivale dans la fameuse Catalani, et ce fut en effet une curieuse querelle que celle qui se forma entre les partisans des deux célébrités.

La Catalani cependant, unissant à une séduisante beauté le charme d'une voix chaude et étendue et d'un talent absolument rare, fut, à la longue celle que l'on préféra, et eut la gloire de voir se renouveler son engagement pendant cinq ans, pour la plus grande joie des assidus de ce théâtre. Elle créa à Lisbonne l'*Orfeo* de Gluck et beaucoup d'opéras de Marcos de Portugal.

Ils étaient, du reste, tous les deux, de grands et admirables artistes, et cela dans des genres diamétralement opposés, le castrat dans les morceaux d'expression et de tendresse, la diva dans ceux d'énergie et d'agilité.

Comme toutes les querelles lyriques, celle-ci eut l'avantage d'attirer au théâtre un public nombreux et de le faire vibrer d'enthousiasme.

Le courant était établi; on fréquenta beaucoup le théâtre, jusqu'en 1806, et on y put applaudir de très bons artistes, tels que Elisabetta Gafforini, le ténor Domenico Mombelli et ses filles, la basse Giuseppe Naldi, etc.

Les chefs d'orchestre étaient excellents : Valentino Fioravanti et Marcos de Portugal, et ils ne perdirent pas l'occasion d'écrire tout exprès beaucoup de musique pour le théâtre.

La période de 1799 à 1806 peut donc être considérée comme le premier âge d'or du théâtre Saint-Charles.

A partir de 1806, la Catalani ayant quitté Lisbonne, le théâtre perdit beaucoup de sa splendeur; le désarroi politique qui suivit et l'absence de la famille royale, volontairement exilée au Brésil, ne concoururent que trop à la déchéance du Saint-Charles.

Jusqu'à l'année 1812 il n'y eut pas de saisons théâtrales régulières. On donnait par-ci par-là des représentations à bénéfice, quelquefois des comédies nationales, de temps en temps une fête de gala, imposée par les dominateurs passagers, tout au plus des petites séries d'opéra où l'on intercalait souvent des ballets ou des morceaux de concert. C'est ainsi que nous trouvons pour la première fois cités en 1810 une symphonie de Haydn, qu'on exécuta en même temps que la *Molinara* de Paesiello et qu'un grand ballet militaire, où figurait de la vraie troupe anglaise.

En 1812, la société des acteurs du théâtre de la *Rua dos Condes* obtint la concession d'exploiter le Saint-Charles et reconstitua, mais sans éclat, des saisons régulières. C'est pendant l'administration de cette société qu'on put admirer un spectacle vraiment peu banal sur un théâtre lyrique, celui de l'ascension d'un ballon aérostatique!

A côté de ces extravagances, très peu d'art sérieux. Des compagnies plutôt médiocres, un répertoire toujours fade et sans aucun intérêt historique. Tout au plus si nous pouvons noter dans les dernières années de cette administration, en 1817 et 1818, la première présentation de la littérature rossinienne, avec l'*Inganno felice* et l'*Italiana in Algeri*.

Ce fut comme un éloquent plaidoyer en faveur du célèbre réformateur qui bouleversait depuis cinq ans tout le monde de l'art.

On entendit en effet du maître, pendant les années suivantes, les opéras *la Cenerentola, Il Barbiere di Seviglia, la Gazza ladra, Otello*, etc.

Le maître Marcos de Portugal maintenait brillamment les traditions nationales, et ce fut même l'unique artiste portugais qui parvint à se conserver comme compositeur sur la scène du Saint-Charles, presque sans interruption, pendant une période de vingt années[1].

La nouvelle du retour de Jean VI en 1821 et en même temps la promulgation du système constitutionnel, que ce monarque venait d'accepter, provoqua, pendant une représentation de *Cenerentola*, une de ces explosions de satisfaction politique comme on en voit rarement sur un théâtre public.

Le chef-d'œuvre du maître de Pesaro fut à peu près remplacé par des hymnes, des vivats, des discours, des poésies, que l'on improvisait des loges et du parterre et qu'on couvrait d'applaudissements sans nombre.

Le peuple ne pouvait accorder une sérieuse attention aux arts, occupé, agité qu'il était par les événements politiques qui bouleversaient le royaume.

Le théâtre de Saint-Charles subit le contre-coup de ces contingences et ne connut un certain enthousiasme que dans la saison de 1825, avec les rivalités de la Sicard et de la Petralia, deux cantatrices qui firent, dit-on, tourner la tête aux lions de cette époque et qui eurent, comme artistes, des succès fous.

Rossini était en pleine vogue; on chanta du célèbre compositeur, entre autres opéras, la *Mathilde di Schabran* en 1826, et dans l'année suivante la *Semiramide* et *Maometto II*, tous les trois avec Pauline Sicard.

Saverio Mercadante fut engagé alors comme directeur artistique du théâtre, où il resta un an et demi, et écrivit expressément pour notre scène *Adriano in Siria* et *Gabriella di Vergy*.

C'est en 1827 qu'on exécuta pour la première fois au théâtre Saint-Charles l'hymne qui a été considéré comme l'hymne officiel portugais jusqu'à l'avènement de la république (*Hymno da Carta*), et qui était la composition du roi D. Pedro, quatrième du nom en Portugal et premier empereur du Brésil.

Ce prince, un autre Bragance, se fit remarquer par les aptitudes musicales et par la grande protection concédée aux artistes. Élève de Neukomm, il jouait de plusieurs instruments et composa, outre une quantité d'hymnes, qui étaient son genre de prédilection, un *Te Deum* à 4 voix et orchestre et un opéra en portugais, dont on exécuta l'ouverture à Paris (Théâtre Italien) en 1832. Pendant son séjour au Brésil, il transforma en conservatoire une école de nègres que son père avait fondée dans le domaine de *Santa Cruz*[2], et commanda tant à Marcos

1. Vingt-cinq opéras de Marcos de Portugal y virent le jour de 1799 jusqu'en 1819.

2. Il y avait des instrumentistes et des chanteurs de toute première force. On raconte que les solennités de la chapelle royale, où prenaient part les élèves de *Santa Cruz*, étaient quelque chose de vrai-

de Portugal qu'à d'autres artistes des compositions, même des opéras, destinés à être exclusivement exécutés par ses esclaves musiciens.

Mais D. Pedro devait prendre part aux luttes fratricides qui ensanglantèrent le pays jusqu'en 1833, et n'eut pas le loisir de se consacrer aux arts pacifiques. Ayant abdiqué sa couronne de roi en faveur de sa fille Marie II et sa couronne d'empereur en faveur de son fils Pierre, il ne devait pas survivre longtemps à la victoire héroïque de la cause libérale et au rétablissement définitif de la paix.

Ces grands événements politiques avaient interrompu tous les travaux du théâtre Saint-Charles.

C'est seulement en 1834 qu'il rouvrit ses portes, et recommença l'exploitation, toujours exclusive, des opéras italiens.

C'est maintenant le tour de Donizetti, dont on entend l'*Elisir d'amore* et autres, et du mélodieux Bellini, qui débute en Portugal avec *Il Pirata*, auxquels vinrent s'ajouter les Mercadante, les Ricci, les Paccini, les Schira, etc.

Dans les années suivantes, de 1835 et 1836, c'est toujours l'influence des dieux Bellini, Donizetti et Rossini que nous voyons s'accentuer de plus en plus. On entendit d'eux, entre autres œuvres, *Norma*, *Il Furioso*, *Guillaume Tell*, etc.

Après une courte direction du chanteur Antonio Porto, le comte de Farrobo lui succéda et se maintint dans cette charge jusqu'à la fin de 1840, avec une splendeur inaccoutumée.

Le comte de Farrobo (1801-1869) était le lion de l'époque, un maître des élégances, et possédait une fortune considérable. Il était très fort en musique. Il avait appris le chant, le violoncelle et le cor. Sur ce dernier instrument il se distingua dans tous les orchestres d'amateurs de son temps, qui étaient nombreux, et ne fit pas mauvaise figure à côté des artistes de profession; il se fit même entendre quelquefois comme soliste, non sans succès.

Son activité artistique se développa dans toutes les initiatives musicales qui caractérisèrent le second quart du XIX[e] siècle, période très mouvementée à Lisbonne en fait de musique, exception faite des premières années, secouées par les convulsions politiques qu'on sait.

Il divisa donc son attention entre son somptueux théâtre d'amateurs, la fondation et l'organisation de plusieurs sociétés musicales, la direction du Conservatoire et l'entreprise du théâtre lyrique. Pour ce qui est de ce dernier, il donna un rare éclat aux représentations, en faisant faire des décors luxueux, en organisant des ballets splendides, comme on n'en avait jamais vu au Saint-Charles, et, ce qui est mieux, en engageant d'excellentes compagnies d'opéra et en faisant connaître des chefs-d'œuvre.

Parmi ceux-ci on peut compter le *Don Juan*[1], ainsi que *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, *la Muta di Portici*, *Robert le Diable*, *Zampa*, etc.

Pour diriger l'orchestre, on dit qu'il fut sur le point d'engager Giuseppe Verdi; mais il se contenta d'un professeur de Parme, Angelo Frondoni, lequel non seulement maintint sa place au théâtre lyrique pendant toute la direction du comte, mais se fixa définitivement à Lisbonne jusqu'à sa mort.

ment imposant aussi bien par la beauté des voix que par l'expression du chant.

Au Conservatoire nègre, sur l'histoire duquel M. le Dr. Theophilo Braga nous promet une de ses admirables études, on enseignait la lecture et l'écriture, la composition, le chant et plusieurs instruments.

Nous lui consacrerons quelques lignes quand nous nous occuperons de l'opérette; nous les lui devons du reste, car il fit de louables efforts pour le développement de la musique nationale, et surtout du chant avec texte portugais.

Le comte de Farrobo fit venir aussi le compositeur Pietro Antonio Coppola, l'auteur si fêté des *Illinesi* et de *Nina pazza per amore*, lequel composa expressément pour notre théâtre *Giovanna di Napoli*, *la Figlia dello Spadaio*, *Inès di Castro*, etc., tous ouvrages oubliés aujourd'hui. Il aimait beaucoup le Portugal, où il résida, non sans quelques interruptions, jusqu'en 1871, six ans avant sa mort.

La splendeur que le généreux Mécène imprima au théâtre de Saint-Charles pendant la période de sa direction resta légendaire et est considérée comme un des plus beaux moments de l'existence de ce théâtre.

Dominé par sa vive passion pour l'art dramatique, il fit construire dans sa villa de *Larangeiras* une merveilleuse salle, où l'on chantait des opéras souvent exécutés par des amateurs, auxquels se joignaient quelquefois des artistes italiens.

Le comte même y chantait, faisait sa partie de cor, etc.

Entre les nombreux opéras qu'on a joués dans cette salle[2], on cite la *Testa di Bronzo*, que Mercadante écrivit expressément pour le noble amateur et qu'il dirigea en personne.

Mais revenons au théâtre Saint-Charles. Une nouvelle querelle artistique engagée entre les dilettantes à cause des deux cantatrices Boccabadati et Barili augmenta beaucoup l'animation des habitués du théâtre. Tout paraissait enfin voguer à pleines voiles; mais le comte paya chèrement ses idées de grandeur, et on suppose qu'il ne perdit pas moins de 200.000 francs, pris sur sa cassette, pendant les deux années et demie de son administration.

La décadence ne se fit pas attendre, après la retraite du comte, et s'accentua, chaque fois davantage, pendant les dix années qui suivirent. Les seuls artistes jouissant d'une réputation universelle et qui vinrent à Lisbonne pendant cette période sont la chanteuse française Rossi-Caccia, qui eut en 1843 un succès supérieur à son propre mérite, et le célèbre ténor Tamberlick (1844-1845), qui n'était pas encore à l'apogée de sa carrière, mais qui eût quand même des triomphes éclatants à Lisbonne pendant les deux années de son contrat.

La venue de Liszt en 1845 fut aussi un événement mémorable que nous ne saurions passer sous silence, et, malgré le manque de détails critiques des journaux de l'époque, on peut affirmer qu'on lui témoigna au Saint-Charles toute l'admiration due au roi des pianistes.

Dans le répertoire d'opéra, Verdi commençait à prédominer, et le délire rossinien lui cédait petit à petit la place.

Les principales œuvres du maître représentées à Saint-Charles de 1845 à 1855 furent : *Ernani*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*, etc.

De Meyerbeer on chanta le *Prophète* en 1850 et les *Huguenots* en 1854.

Les batailles non sanglantes entre *stolzistes* et

1. C'était le second opéra de Mozart qu'on entendait à Lisbonne, *la Clemenza di Tito* ayant été chantée en 1806.

2. Le théâtre brûla en 1862. Le comte en reçut la nouvelle pendant qu'il dînait, et on dit que, pour ne pas attrister ses hôtes, il ne la leur annonça que dans la soirée.

novellistes échauffèrent beaucoup les esprits pendant la saison de 1850-1851.

Rosina Stolz, Parisienne de naissance, bohémienne de caractère, douée d'une voix revêche, mais ayant assez de talent pour la maîtriser quelquefois, aussi laide qu'intrigante et envieuse, ne parvint à réussir à Paris qu'après de grands efforts[1].

L'Anglaise Clara Novello, élève de Choron, comme la Stolz, était froide dans le chant, avait très peu de consistance dans son jeu et mimait déplorablement; elle vocalisait pourtant avec une certaine aisance.

Le duo du dernier acte de la *Semiramide* de Rossini fut le champ clos où les deux divas se battirent souvent à Lisbonne, soulevant respectivement les enthousiasmes ou les fureurs de leur partisans.

On commença par des applaudissements, des vivats, des fleurs, des vers, jusqu'à des colombes et autres projectiles ailés; on finit par les manifestations les plus bruyantes et discourtoises[2].

Mais reprenons où nous l'avons laissé le cours de notre narration. En 1854, le théâtre lyrique devint la propriété de l'État, qui l'acheta pour 50 *contos*[3].

Une nouveauté sensationnelle se préparait pour cette même année : c'est la venue de la grande cantatrice Marietta Alboni, qui était alors dans toute la plénitude de son admirable talent et qui eut, comme on peut le penser, un succès étourdissant.

Artiste d'un autre genre, mais d'une renommée presque égale, le danseur-violoniste Saint-Léon, engagé à la même époque, ne tarda pas à conquérir les suffrages des amateurs de chorégraphie, alors assez nombreux.

Comme concertistes on admira le brillant violoniste Camille Sivori, et deux années plus tard le célèbre Thalberg.

La saison de 1854, une des plus belles, fut suivie d'un passager amortissement. Mais, malgré la terrible épidémie de fièvre jaune dont quelques artistes furent victimes, le théâtre se releva un peu avec le beau *mezzo-soprano* Tedesco de Franco, dont l'exécution du *Prophète* et d'autres opéras alors en vogue était réellement merveilleuse.

A cette époque parurent deux chefs d'orchestre portugais, Santos Pinto et Cossoul, qui alternèrent avec le *maestro* Coppola.

Francisco Norberto dos Santos Pinto (1815-1860) fut un compositeur très fécond et un des maîtres les plus goûtés à cette époque. Il a écrit une quantité extraordinaire de ballets[4], de comédies et drames avec musique, de messes, de matines, de lamentations, de neuvaines, etc., le tout dans le style italien dominant alors, mais se distinguant cependant par la spontanéité des idées et par le fini consciencieux du travail technique. Santos Pinto était aussi un virtuose très habile sur le cor et surtout sur le bugle, instrument aujourd'hui démodé, mais en ce temps-là d'un usage courant dans la musique militaire et dans l'orchestre[5]. Il fut aussi professeur d'instruments de cuivre au Conservatoire.

Guilherme Cossoul (1828-1880) eut une plus grande prépondérance au théâtre de Saint-Charles. Tantôt comme directeur d'orchestre, tantôt comme *impresario*, nous le voyons figurer dans les annales du théâtre lyrique pendant une période de 20 ans, à peine interrompue par des voyages d'art.

Très actif, très entreprenant, il prit à cœur de développer le goût musical à Lisbonne et se multipliait en quelque sorte en organisant des concerts, en jouant tant seul qu'à l'orchestre, en donnant des leçons, en dirigeant des troupes d'amateurs et en composant des ouvrages de tout genre.

Il était très habile violoncelliste, et dans son jeune âge il avait été de première force sur la harpe et sur le piano.

Les sociétés musicales, qui prospérèrent au milieu du XIXe siècle, et dont nous nous occuperons plus loin, eurent en Guilherme Cossoul un de leurs plus vaillants organisateurs.

En 1853-1854 il était à Paris et faisait partie de l'orchestre du *Grand Opéra*. Il paraît même qu'il se présenta aussi comme soliste, car dans un des articles de la revue *le Théâtre* on lit cette phrase : « M. Cossoul chante sur sa basse, tantôt avec une puissance d'archet saisissante, tantôt avec une douceur plaintive et mélancolique d'un charme infini. »

Il eut un succès non moindre quand, dix ans plus tard, il se présenta à Londres, où on le voit se faire applaudir au Palais de Cristal.

De retour à Lisbonne, il fut nommé directeur de l'école de musique du Conservatoire, où il était depuis 1861 professeur de violoncelle et de contrebasse. Son passage à cette école fut signalé par des réformes du plus haut intérêt.

Son dossier de compositeur contient quelques opérettes, des ouvertures pour orchestre, des fantaisies et des caprices pour violoncelle et pour harpe, un trio pour piano, violon et violoncelle, de la musique religieuse, etc.

Comme chef d'orchestre, on le prisait beaucoup à cause de son talent, de son autorité et des soins minutieux qu'il donnait à la bonne exécution des ouvrages qui lui étaient confiés.

Si l'on était parvenu à avoir à la fois deux chefs d'orchestre portugais, on n'en peut pas dire autant des chanteurs et compositeurs nationaux. Après Marcos de Portugal, dont les opéras semblaient être oubliés depuis 1825, les compositeurs portugais ne parvinrent à forcer la porte de notre théâtre lyrique que par exception ou par une faveur toute spéciale, toujours très difficilement obtenue.

C'est vraiment une des erreurs des plus regrettables des gouvernements, qui auraient dû, surtout dans les temps où les entreprises étaient plus prospères, imposer aux impresarios au moins l'exécution annuelle d'un opéra portugais.

Le répertoire se conserva donc à peu près stationnaire pendant de longues années, avec les mêmes Bellini, Donizetti, Rossini, Meyerbeer et Verdi.

On raffolait de ce dernier et on ne tardait pas, dès qu'elles étaient connues en Italie et ailleurs, à exécuter ici ses œuvres. En 1860 on chanta *I Vespri Siciliani* et *Ballo in Maschera*[6], avec un gros succès pour le ténor Gaetano Fraschini, pour lequel Verdi avait écrit le dernier de ces opéras.

1. La *Favorite*, que Donizetti écrivit exprès pour elle, fut un de ses premiers succès en France.

2. En Portugal on ne siffle pas; on bat des pieds pour manifester le comble du mécontentement, tandis que le même geste, pourtant si disgracieux, témoigne ailleurs du plus vif enthousiasme.

3. Plus de 277.000 francs, au change de 540 que nous employons toujours ici.

4. On en joua en effet une foule au théâtre Saint-Charles.

5. Un autre des virtuoses remarquables sur le bugle était Thomas Jorge (1821-1879). Il parcourait sur cet ingrat instrument une échelle de presque trois octaves, avec une grande égalité et une grande pureté de son.

Thomas Jorge fonda en 1860 un asile pour les musiciens aveugles.

6. C'est dans cet opéra qu'Elisa Hensler se distingua dans le rôle du *page*, attirant les attentions du roi Ferdinand, veuf de Marie II. Elle devint la comtesse d'Edla, et en 1869 l'épouse du roi.

Pendant la saison suivante débuta à Lisbonne la resplendissante étoile de l'art lyrique français qui eut nom Galli-Marié; pourtant à cette époque elle n'était pas encore étoile et ne faisait que des parties secondaires dans les opéras italiens, où son joli *mezzo-soprano* et son excellente méthode de chant avaient déjà un certain charme.

Dans la suite, les célébrités lyriques qui attirèrent surtout l'attention furent : le ténor Pietro Mongini (1862), qui fut engagé plusieurs années successives et dont la délicieuse voix, très étendue et très souple, la merveilleuse facilité et la pureté du style sont encore dans la mémoire des vieux dilettanti; la *prima-donna* Isabella Galletti Gianoli (1863), à la voix expressive et veloutée; les barytons Squarcia et Francesco Pandolfini (1863), qu'on a eu souvent l'occasion d'applaudir à Lisbonne; Adélaïde Borghi-Mamo, Elisa Volpini, la basse Marcello Junca, le ténor Stagno, si célèbre plus tard dans tout le monde lyrique; les sœurs Marchisio, Émile Naudin, déjà en déclin, etc.

La monotonie des opéras italiens, toujours les mêmes, ne fut interrompue que par l'admirable exécution de *Faust*, chanté pour la première fois en 1865 par Volpini (Marguerite), Mongini (Faust), Squarcia (Valentino) et Junca (Méphisto), avec les chœurs, l'orchestre et les parties secondaires tellement mis au point et si patiemment dirigés par Guilherme Cossoul, qu'on a assuré que l'exécution du chef-d'œuvre de Gounod n'avait pas été inférieure à celles de l'Opéra de Paris.

C'est à la même date que fut acheté le grand orgue du théâtre (Cavaillé-Coll), que le maître Saint-Saëns eut l'occasion de toucher en 1880 et 1906 dans les mémorables concerts qu'il y donna.

La saison de 1868-1869, avec les artistes que nous avons mentionnés, fut splendide sous le rapport de l'exécution, notamment dans le *Matrimonio secreto*, de Cimarosa, et dans le *Stabat Mater* de Rossini, dont la première audition en 1843 avait été un *fiasco* monumental; sauf l'*Africaine*, présentée pour la première fois, nous n'avons à enregistrer dans le répertoire aucune nouveauté méritant une mention spéciale.

La saison suivante nous donna la *Juive* d'Halévy; celle de 1870-1871, *Marta* de Flotow, avec le ténor Nicolini; celle enfin de 1871-1872, *D. Carlos* de Verdi et *Ruy Blas* de Marchetti, avec Mme Fricci-Baraldi, que le public lisbonnais connaissait depuis 1860, alors qu'elle n'était que Mlle Fricci, et le célèbre baryton Cotogni, qui fut pendant longtemps l'idole du public portugais, même encore dernièrement lorsqu'il était au déclin de sa carrière.

Giuseppe Fancelli, le ténor à la voix d'or, débuta l'année suivante et enleva tous les suffrages, malgré la monotonie et le peu d'intelligence de son jeu.

L'étoile de la saison 1874-1875 fut sans contredit le soprano superbe, quoique un peu froid, Marie Sass, à laquelle fut destiné par Meyerbeer le rôle de Selika dans l'*Africaine*. Elle brilla surtout dans la *Juive* et dans *Robert le Diable*.

Mais les entreprises, luttant toujours avec les plus grandes difficultés financières, malgré les larges subventions gouvernementales, ne se préoccupèrent pas plus qu'aujourd'hui de faire œuvre d'art.

Les deux saisons suivantes dénotent pourtant un certain progrès, car nous faisons la connaissance de *Mignon* et d'*Aïda*, et nous avons l'occasion d'applaudir d'excellents artistes.

Pendant l'été de 1878 on entendit, par une bonne compagnie d'opéra-comique française et dans sa propre langue, plusieurs œuvres du répertoire : *le Songe d'une nuit d'été, le Pré aux Clercs, Si j'étais roi, Mignon, Faust, le Voyage en Chine*, etc.

En 1879 on eut l'heureuse idée de faire entendre en matinée le splendide *Requiem* de Verdi, où brilla la basse Francesco Uetam, qui obtint à Lisbonne de très beaux succès.

La saison de 1879-1880, où l'on chanta pour la première fois le *Guarany* du compositeur brésilien Carlos Gomes, nous permit d'applaudir, entre autres artistes, Erminia Borghi-Mamo, dont la voix laissait quelque peu à désirer, mais qui chantait avec une belle méthode, et le fameux ténor Tamagno, qui eut quelque peine à se faire apprécier, malgré ses qualités déjà phénoménales de grand chanteur d'opéra.

Dans la troupe figurait aussi le ténor portugais Alfredo Gazul († 1908), qui chantait assez bien, malgré sa voix peu volumineuse.

La saison suivante n'apporta ni grandes nouveautés ni sensibles modifications, et les opéras qu'on entendit pour la première fois furent *Mefistofele* de Boïto et *Hamlet*.

De brillants concerts s'organisèrent alors avec M. Camille Saint-Saëns, le célèbre contrebassiste Bottesini et le pianiste Oscar Pfeiffer.

L'entreprise de 1881-1882, malgré les excellents chanteurs qu'elle avait engagés, ne fut ni heureuse ni brillante. On choisissait mal les opéras, on ne faisait que répéter les mêmes ouvrages, dont le public était rassasié, la mise en scène était ridicule et misérable, les ballets au-dessous de toute critique.

L'administration se trouvait, paraît-il, très gênée par de sérieux embarras d'argent, et le public ne l'était pas moins par la mauvaise marchandise qu'on lui servait. Le baryton Kashmann, la basse David et beaucoup d'autres artistes non moins connus et universellement appréciés ne purent que très difficilement, très rarement, fondre la glace et obtenir du public quelques applaudissements.

Sans parler des concerts que le maître Colonne a organisés en 1881 et 1882 au théâtre de Saint-Charles et sur lesquels nous donnerons plus de détails dans un autre chapitre, arrêtons-nous un peu sur les événements qui se produisirent dans la saison suivante (1882-1883), une des plus mouvementées des derniers temps.

La troupe lyrique en était des meilleures et comptait comme artistes bien connus : Giuseppina De Reszké et Giuseppina Pasqua comme *prime-donne*; Julian Gayarre et Enrico Barbaccini comme ténors; le baryton Aldighieri, la basse Edoardo De Reszké, etc.

La rivalité artistique entre le *soprano* De Reszké et le *mezzo-soprano* Pasqua anima outre mesure cette saison théâtrale et donna lieu à de grandes manifestations contradictoires.

D'autre part, la gestion théâtrale fut des plus maladroites, et à côté des remarquables personnalités que nous avons énumérées, on engagea d'illustres inconnus. Le public, du reste, corrigea les imprudences et les erreurs de l'entreprise, en manifestant maintes fois sa juste mauvaise humeur.

Il fut pourtant gratifié de la première représentation d'un opéra de Wagner, qui tombait tout d'un coup et bien un peu tardivement, disons-le, dans un milieu plutôt hostile par tradition et par tempérament.

En effet, l'envahissement wagnérien ne se fit en Portugal que trop lentement; il a été toujours envi-

sagé avec méfiance et quelquefois avec ennui. Le public portugais connaît pourtant presque toutes les grandes œuvres du réformateur allemand : *Lohengrin, Vaisseau Fantôme, Tannhäuser, Maîtres Chanteurs, Tristan* et l'*Anneau* ; mais, mettant à l'écart les amateurs éclairés, qui sont ici comme partout en infime minorité, nous pouvons dire que le gros public n'accepte ces chefs-d'œuvre, sauf *Lohengrin*, qu'avec une réserve et une indifférence qui ne sont que conséquence et symptôme de son italianisme invétéré.

Heureusement que le premier opéra qu'on entendit du maître de Bayreuth fut le *Lohengrin* et, qui plus est, admirablement interprété par De Reszké (*Elsa*), Pasqua (*Ortruda*), Barbaccini (*Lohengrin*), Aldighieri (*Federico*) et Edoardo De Reszké (*le roi*), le tout dirigé par un excellent *maestro*, Eusebio Dalmau.

Le succès fut très vif et se maintient toujours, quand l'exécution est suffisante.

Les années suivantes nous apportèrent, comme nouveautés : *Laureana*, d'Augusto Machado, et *le Roi de Lahore*, de Massenet, en 1884; la *Derelitta*, du vicomte d'Arneiro, et *Carmen*, de Bizet, en 1885. Les principaux artistes, non encore nommés, qu'on relève dans la liste du Saint-Charles pendant cette période furent Gemma Bellincioni, Fidès Devriès et Marcella Sembrich, ainsi que le très connu baryton français Jules Devoyod.

Nous avons cité ci-dessus deux compositeurs portugais qui jouissent tant en Portugal qu'à l'étranger d'une vogue assez méritée.

M. Augusto Machado (1845), qui a été directeur de l'école musicale du Conservatoire, est une des personnalités intéressantes de notre musique contemporaine.

Élève d'Emilio Lami et de Joao Guilherme Daddi pour le piano, et de Monteiro d'Almeida pour la composition, il prit aussi quelques leçons de piano avec M. Albert Lavignac, à Paris, en 1867.

Revenant de cette ville en 1868, il fit entendre immédiatement deux *romances* de sa composition au théâtre Saint-Charles, et l'année suivante un ballet, *Zeffiretto*, au même théâtre.

En 1870 il présentait au théâtre Trindade sa première opérette, *O sol de Navarra*, en 3 actes.

Retournant à Paris, il se perfectionna dans la composition avec Dannhauser[1] et ne produisit un nouvel ouvrage qu'en 1873. Ce fut *A Cruz de oiro*, opérette en 2 actes, chanté au même théâtre de Trindade avec un succès incontestable.

Des ouvrages du même genre suivirent : *O Desgelo*, opérette en 3 actes (1875); *Os fructos de oiro*, féerie (1876); *A guitarra* (1878); *A Maria da Fonte*, opérette en 3 actes (1879).

Une ode symphonique, *Camões e os Luziadas*, reçut en 1881 à l'exposition de Milan, avec la consécration d'une médaille, un diplôme très flatteur, où l'on voit ces paroles : *Per l'eletta melodia, il ricco strumentale ed il profondo studio dei classici.*

En 1883, un des plus beaux succès de sa carrière artistique lui fut réservé. Son opéra *Laureana*, que nous avons vu se produire au Saint-Charles une année plus tard et qui s'y devait chanter deux saisons de suite, fut accepté à Marseille et y trouva l'accueil le plus chaud. Le style de cet opéra, ainsi que des autres qu'il composa dans la suite, dérive nettement de l'école française, et notamment de Massenet.

Un autre grand opéra, *Os Dorias*, en 4 actes, fut très fêté au théâtre Saint-Charles, où il fut représenté en 1887; l'orchestration en est très pittoresque et les mélodies souvent inspirées.

Les autres compositions théâtrales se résument dans la liste suivante : *Piccolino*, opérette chantée au Trindade en 1889; *A leitora da Infanta*, une autre opérette au même théâtre en 1893; *Os filhos do Capitão-Mór* en 1896, encore sur le même théâtre; *Mario Vetter*, au théâtre de Saint-Charles (1898), avec un succès d'estime; *Tição Negro*, très jolie farce lyrique, qui eut 80 représentations au théâtre Avenida en 1902; *O rapto de Helena* (1903), au même théâtre, sous le pseudonyme de Marcel Riche; la pièce fantastique *Vénus*, qui a eu depuis 1905 pas moins de 114 représentations, dont 19 à Rio-de-Janeiro et les autres sur l'élégante scène du théâtre D. Amelia, aujourd'hui théâtre de la République[2]; *la Borghesina*, comédie lyrique en 4 actes, chantée au théâtre Saint-Charles en 1909, et finalement *O Espadachim do Outeiro*, opéra-comique en 3 actes, qui a eu plusieurs représentations au théâtre de Trindade en 1910. Il a aussi dans ses cartons *Rosas de todo o anno*, épisode lyrique en 1 acte; *Triste Viuvinha*, pièce lyrique en 3 actes, et *Paola Vicente*, opéra en 4 actes.

M. Machado fut pendant trois ans administrateur et directeur artistique du théâtre de Saint-Charles, et plus tard délégué du gouvernement au même théâtre. Il fut, à titre provisoire, directeur général du Conservatoire et exerce les fonctions de professeur de chant au même institut.

En ce qui concerne le vicomte d'Arneiro (1838-1903), il était aussi une vibrante organisation d'artiste et une des gloires les plus légitimes du Portugal musical.

Abandonnant, très jeune, la terre natale, il se fixa en Italie jusqu'à la fin de son existence.

En Portugal il eut comme maîtres Vincenzo Schira, pour la composition et le chant, et pour le piano, qu'il cultiva avec un assez vif succès, Antonio José Soares.

Après avoir écrit plusieurs compositions, qu'on peut considérer comme des œuvres de jeunesse, il donna au Saint-Charles, en 1866, un ballet, *Ginn*.

Quelques années plus tard, en 1871, il organisa sur le même théâtre un grand concert où il fit chanter, avec un beau succès, un *Te Deum* transformé plus tard en *Symphonie-Cantate*, exécutée à Paris sous la direction de Léon Martin et Danbé.

L'illustre et non moins sévère critique musical Oscar Comettant fit à cette occasion de grands éloges à l'œuvre du compositeur portugais.

Son inspiration se manifesta aussi dans plusieurs ouvrages pour piano, qui furent acceptés avec empressement par les pianistes d'alors.

Malgré tout, son opéra en 4 actes, *Elisir di giovinezza*, à cause de la pauvreté du livret ou pour autre motif, ne put réussir, quand on l'exécuta au Saint-Charles en 1876; l'année suivante il voulut insister et le fit représenter au Dal Verme de Milan, mais n'ob-

1. Dans le *Solfège des Solfèges* de ce consciencieux professeur et dont, comme on le sait, la collaboration ne fut confiée qu'aux maîtres les plus éminents, se trouve une *leçon de solfège* (Vol. 5 *ter*, nº 12) du maître qui nous occupe. M. Machado collabora encore à la *Musique contemporaine* (Ed. Maurice Senart, Paris), *Orgel Kompositionen* (Ed. J. Fischer and Brothers, New-York) et aux *Maîtres contemporains de l'Orgue* (Ed. M. Senart, B. Roudanez et Cie, Paris).

Ses œuvres pour piano sont éditées chez Louis Gregh et Henry Lemoine, de Paris, et Neuparth et Carneiro, de Lisbonne. Parmi ses inédits on trouve la transcription pour orchestre de la première *Sonate* de Beethoven.

2. Inauguré en 1894.

tint que deux représentations. Il remania alors son ouvrage et le donna au Saint-Charles en 1885, entièrement modifié et avec le nouveau titre de *la Derelitta;* malgré les inégalités et les faiblesses de la partition, on a pu très justement applaudir la *Preghiera* du 2e acte, qui est idéale, ainsi que le *Prélude-barcarolle*, la *Kermesse*, le *Trio*, etc., numéros supérieurement réussis, comme inspiration et comme facture.

Son dernier opéra, *D. Bibas*, qui a obtenu en Italie le premier prix dans un concours, ne parvint pas pourtant à être joué.

Sa fille adoptive, Mary d'Arneiro, qui étudia le chant sous la direction du vicomte, est une cantatrice très estimée dans le monde lyrique.

Reprenant la suite des renseignements chronologiques relatifs au théâtre Saint-Charles, que nous avons interrompue en 1885, nous dirons qu'à cette époque, la direction adopta le diapason de 870 vibrations, que le congrès de Vienne préconisait en cette même année, comme devant être pour tous les orchestres le diapason normal.

M. Benevides, qui a recueilli des documents très curieux pour l'étude du diapason en Portugal, en fait un des chapitres les plus intéressants de son livre; c'est par ce beau livre que nous apprenons que le *la* de notre théâtre lyrique était arrivé, en 1883, après des hausses successives, au nombre de 910 vibrations, au grand désespoir des soprani et des ténors qui venaient à cette époque en Portugal[1].

Deux ans plus tard donc, à cause de l'introduction du diapason normal, on dut faire venir de Paris tout un lot de nouveaux instruments à vent; mais, dans les orchestre de second ordre et dans la musique militaire, on continua à employer l'ancien diapason.

La saison de 1885-1886 fut la plus remarquable de toute l'histoire du théâtre portugais; il suffit de dire qu'on eut l'occasion d'entendre Adelina Patti, Angelo Masini, Francesco Tamagno, Antonio Cotogni et plusieurs autres grands artistes lyriques, qu'on ne saurait trouver réunis que très rarement. Aussi l'exécution, absolument hors de pair, des chefs-d'œuvre lyriques qu'on entendit alors, rehaussée en outre par la direction du tant regretté Marino Mancinelli, provoqua-t-elle un enthousiasme jusque-là inusité.

C'est pendant cette saison qu'on joua pour la première fois *Gioçonda*, de Ponchielli, et *Hérodiade*, de Massenet.

Pendant la saison de 1886-1887, une nouvelle étoile nous apparait, Elena Theodorini, et nous applaudissons les deux opéras nouveaux, *les Pêcheurs de Perles*, de Bizet, et *I Doria*, de Machado.

A la saison suivante pourtant nous voyons le théâtre de Saint-Charles s'élever encore une fois à des hauteurs rarement atteintes et à côté des noms célèbres d'Adelina Patti, Theodorini, Nevada, Alexandre Talazac et autres, nous rencontrons enfin ceux de quelques artistes portugais, déjà consacrés sur les scènes étrangères : Regina Paccini, Francisco Andrade, son frère Antonio et d'autres.

La carrière théâtrale de Regina Paccini, sœur d'un des derniers imprésarios de la grande scène lyrique portugaise, fut une des plus brillantes que l'on puisse rêver. C'était le vrai soprano léger, à la voix extrêmement souple et cristalline, rehaussée par une justesse impeccable et une agilité surprenante, qui lui permettait d'attaquer hardiment la virtuosité la plus compliquée. Avec cela, une exécution terne, propre à ce genre spécial, de plus en plus *démodé*.

Francisco Andrade, baryton à la voix forte, quoique un peu désagréable, est un chanteur d'une intelligence cultivée, artiste connaissant tous les secrets de son art et les déployant à merveille au gré des situations dramatiques les plus diverses. C'est un chanteur absolument moderne, en même temps qu'un acteur consommé.

On l'adore en Allemagne, où il fit la plus belle partie de sa carrière.

Son frère Antonio Andrade a quitté la scène depuis longtemps. Il brillait souvent à l'étranger et se distinguait par sa méthode de chant très correcte et par la beauté de sa voix de ténor, dont les notes aiguës surtout avaient un timbre très pur et non sans éclat.

Deux autres artistes portugais se firent aussi entendre à cette époque : Maria Judice da Costa, plus tard Mme Caruson, et Mathilde Marcello. La première surtout a beaucoup de mérite et continue encore à exercer la carrière lyrique[2].

La brillante saison de 1887-1888 nous fit connaître les deux opéras *Romeo et Juliette*, de Gounod, et *D. Branca*, de l'illustre compositeur portugais Alfredo Keil (1850-1907), une des gloires les plus authentiques de notre musique contemporaine.

On lui doit beaucoup de belles partitions, dont plusieurs ont été consacrées à juste titre par les publics nationaux et étrangers.

Il peut être quelquefois trop hardi ou trop fantaisiste; il n'est jamais banal. Dans sa façon de traiter les voix et les instruments il est toujours moderne et plein d'esprit.

En dehors de ses morceaux pour piano et pour chant, aussi intéressants que nombreux, et parmi lesquels se trouve *A Portugueza*, l'hymne officiellement adopté par la république naissante, nous nous bornerons à citer les grandes œuvres dont voici la liste : la cantate *Patria* et le poème symphonique *Uma caçada na Côrte*, exécutés en 1884 par la *R. Academia de Amadores de musica*[3]; l'opérette *Suzanna* au théâtre Trindade en 1883; *Orientaes*, poème lyrique, en 1886, par l'académie d'amateurs ci-dessus nommée; la cantate *Primavera*; l'opéra *D. Branca* qui eut 22 représentations au théâtre Saint-Charles; *Irène*, drame lyrique en quatre parties, exécuté en 1893 au *Teatro Regio* de Turin, et en 1896 au Saint-Charles; *Serrana*, opéra qu'on a pu applaudir en 1899 et 1900, sur la même scène, et en 1901 au *Colyseu dos Recreios*. On trouva encore dans ses cartons, dit-on, *India* et *Simão o Ruivo*.

Alfredo Keil, qui était un artiste dans le sens le plus élevé et le plus large du mot[4], avait aussi la passion des objets d'art, dont il possédait une merveilleuse collection. C'était un petit musée dont l'entrée était gentiment accordée à tout venant, et où l'on pouvait admirer une abondante et précieuse collection d'instruments de musique, anciens et rares[5].

1. A l'aide de la sirène acoustique, M. Benevides a trouvé sur quelques vieilles orgues des églises lisbonnaises des diapasons de 809, 812, 818, 840, 854, 856, 870 et 908 vibrations, les deux dernières etant construites vers le milieu du XIXe siecle par Gray et Davidson, de Londres.

2. Dernièrement, plusieurs chanteurs portugais se destinèrent au théâtre : Augusta Cruz, Angela Valadin, Herminia Alagarim, Isabel Fragoso, Mauricio Bensaude, Julio Camara, Alvaro Boptista, Alfredo Mascarenhas, Leão de Sousa, Innocencio Caldeira et autres qui sont ou seront cités dans le courant de ce travail.

3. *Patria* fut rechantée en 1890 au Saint-Charles.

4. Egalement très remarquable comme peintre.

5. Cette collection de près de 400 pièces est soigneusement conservée par ses héritiers.

En 1911, l'auteur de cet article a été nommé par le gouvernement pour recueillir tous les instruments musicaux appartenant à l'Etat et

Voyons maintenant quels furent les principaux opéras nouveaux et les artistes qui se distinguèrent dans les années suivantes :

Comme opéras, voici la liste : *Lakmé*, de Delibes, et *Otello*, de Verdi (1889); *Étoile du Nord*, de Meyerbeer (1890); *Fra Luigi di Sousa*, de Freitas Gazul, et *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni (1891); *Vaisseau Fantôme* et *Tannhäuser*, de Wagner (1893); *Manon Lescaut*, de Puccini, *Falstaff*, de Verdi, et *Freyschütz*, de Weber (1894); *Manon*, de Massenet (1895), et *Irène*, de Keil (1896).

Pendant cette période, des noms connus et très appréciés défileront partout sous nos yeux. Ce sont : Marie Van Zandt, Eva Tetrazzini Campanini, les Portugaises Judice da Costa et Regina Paccini, Hariclée Darclée, pour les femmes; les ténors Masini, Marconi et Tamagno, dont le succès avec *Otello* fut colossal; les barytons Maurel, Battistini, Kashmann, etc.

Nous n'avons pas encore parlé de Francisco de Freitas Gazul (1842), dont le *Fra'Luigi di Sousa* fut chanté au Saint-Charles en 1891. Ce maître portugais appartient à une dynastie de musiciens de valeur, dont nous avons déjà cité quelques membres. C'était le plus âgé et un des plus vénérables professeurs du Conservatoire de Lisbonne, quand il démissionna en 1913. Il s'est beaucoup distingué comme violoncelliste, contrebassiste et chef d'orchestre. Sa production de compositeur est très volumineuse et se recommande par une technique savante et par un grand respect pour les formes classiques.

Dans la revue *Amphion* nous trouvons un relevé des ouvrages qu'il avait écrits jusqu'en 1894 et qui comprend, outre l'opéra déjà signalé, 27 opérettes et revues, 4 féeries, 4 drames, 2 oratorios, 4 parodies d'opéras italiens, 15 grands ouvrages de musique sacrée, 4 quatuors à cordes, 4 marches pour orchestre et pour musique militaire, un grand nombre d'ouvertures et de symphonies et une curieuse suite d'orchestre divisée en 3 numéros, dont le premier, *Gamme diatonique*, se joue toujours avec succès. Ses ouvrages du genre léger ont été exécutés très fréquemment sur les théâtres d'opérette.

M. Frederico Guimarães est un autre artiste dont le nom se trouve aussi un peu lié à l'histoire de notre première scène lyrique, malgré le médiocre succès de son opéra *Beatrice*, qui fut joué à ce théâtre en 1882. C'est pourtant un très distingué professeur de violon et de contrepoint, et il dirige cette dernière classe au Conservatoire. Il compose à ses heures, et, outre sa *Beatrice*, il écrivit un autre opéra, *Amrah*, dont on a eu l'occasion d'entendre de beaux fragments dans un concert organisé en 1903 par la *Sociedade de Concertos e Escola de Musica*.

Un autre compositeur que nous avons vu se produire dernièrement au théâtre Saint-Charles, est M. João Arroyo, amateur très éclairé et qui jouissait, sous le régime monarchique, d'une position saillante dans l'administration publique[1]. Son opéra *O Amor de perdição*, chanté à Lisbonne en 1907 et trois ans plus tard à Hambourg, possède toutes les conditions pour plaire aux dilettanti; la mélodie y abonde, et le procédé technique satisfait toutes les exigences modernes. Il y a tout lieu d'espérer que *Leonor Telles*, son second opéra, dont il a récemment offert une audition, à huis clos, aux critiques de Lisbonne, aura un succès non moindre. Son œuvre pour le piano (*Dix Esquisses*, etc.) ainsi que quelques morceaux pour chant (*Cancioneiro*, etc.) sont très goûtés par les amateurs.

M. João Arroyo appartient à une famille d'artistes. Son père, José Francisco Arroyo (1818-1886), était un musicien très apprécié à Porto, où il avait le poste de chef de musique de la garde municipale. Son frère Antonio est un de nos critiques d'art les plus réputés.

Il ne nous reste, pour compléter cet aperçu, que la période des dernières quatorze années, que nous sommes tenté de considérer comme la période italienne moderne, tant le goût du public se laisse bercer par la névrose de la jeune école italienne. Dans le tableau suivant, où l'on peut voir quels sont les opéras que le public lisbonnais a eu, pour la première fois, l'occasion d'entendre pendant ces quatorze années, on trouve bien des œuvres de toutes provenances. Mais ce sont surtout les *Tosca*, les *Bohème* et autres du même genre, répétées sans cesse, qui font les délices des habitués de notre première scène lyrique; pour les autres il n'y a généralement qu'un simple succès d'estime, quand ce n'est pas l'indifférence la plus complète.

1897. —	*Pagliacci*, de Léoncavallo. *Bohème*, de Puccini. *Asrael*, de Franchetti.
1898. —	*André Chénier*, de Giordano. *Samson et Dalila*, de Saint-Saëns.
1899. —	*Werther*, de Massenet. *Saffo*, —
1900. —	*Bohème*, de Léoncavallo. *Fedora*, de Giordano.
1901. —	*Tosca*, de Puccini. *Iris*, de Mascagni.
1902. —	*Ero e Leandro*, de Mancinelli. *Maîtres Chanteurs*, de Wagner.
1903. —	*Germania*, de Franchetti. *Adriana Lecouvreur*, de Ciléa.
1904. —	*Siberia*, de Giordano. *Thaïs*, de Massenet. *Démon*, de Rubinstein.
1905. —	*Manuel Menendez*, de Filiasi. *Cabrera*, de Dupont. *Grisélidis*, de Massenet.
1906. —	*Amico Fritz*, de Mascagni[2]. *Damnation de Faust*, de Berlioz[3]. *Jongleur de Notre-Dame*, de Massenet.

provenant, dans leur majorité, des congrégations religieuses qu'on venait d'abolir. Le but proposé était celui de créer un Musée public d'instruments et accessoires de musique, comme on en trouve un peu partout. Mais le titulaire de cette commission, après avoir réuni un premier noyau de 146 pièces, et malgré la gratuité de ses services, a été éloigné de ces travaux 16 mois plus tard par un nouveau cabinet ministériel, qui décréta la dispersion de ces objets d'art, jugeant inutile la création d'un Musée de ce genre.

Les détails de cette affaire, par trop édifiante, peuvent être consultés dans les deux brochures publiées par l'auteur en 1913 (*O Museu instrumental e as minhas relações com o Estado. As Collecções de instrumentos musicos*).

1. Quand un ministère spécial d'instruction publique et beaux-arts fut créé, M. Arroyo en était le titulaire. Malheureusement le nouveau portefeuille ne tarda pas à être incorporé au ministère de l'intérieur, comme il était précédemment. La jeune République vient de dédoubler encore ces services, sans aucun résultat appréciable pour le développement de l'Art, jusqu'à ce moment.

2. On le chanta pour la première fois au théâtre D. Amelia, quelques années auparavant.

3. Adaptation scénique de Raoul Gunsbourg. Comme œuvre symphonique elle était déjà connue.

1907. — *Zaza,* de Léoncavallo.
Louise, de Charpentier.
Amôr de perdição, de Arroyo.

1908. — *Tristan et Yseult,* de Wagner.
Paolo e Francesca, de Mancinelli.
Madame Butterfly, de Puccini.
Chemineau, de Leroux.

1909. — *Salomé,* de Strauss.
Borghesina, de Machado.
Tétralogie, de Wagner.
Navarraise, de Massenet.
Fortunio, de Messager.
Reine Fiammette, de Leroux.
Légende du point d'Argentan, de Fourdrain.
Thérèse, de Massenet.

1910. — *La Wally,* de Catalani.
Hänsel und Gretel, de Humperdinck.

On s'étonnera du grand nombre d'ouvrages cités d'auteurs français, surtout pendant l'année 1909. Cela ne correspond pourtant à aucun nouveau courant du goût national; c'est simplement le fait du hasard, qui nous a apporté dans les dernières saisons des compagnies françaises assez bien organisées et ayant dans leur répertoire un certain nombre de nouveautés. Pour ce qui regarde les opéras wagnériens, nous l'avons dit et on peut le confirmer sans crainte d'exagération, le succès dont on a accueilli *Tristan* et l'*Anneau* n'a pas été beaucoup plus chaud que celui qu'on avait réservé aux *Maîtres Chanteurs,* quelques années auparavant.

Pour ne pas nuire à l'uniformité, sèche s'il en fut, de cette chronique, nous allons citer les principaux artistes qui illustrèrent notre première scène pendant cette dernière période. Ce sont les chanteuses Gemma Bellincioni, déjà nommée, Angelica Pandolfini, fille du baryton du même nom, Saloméa Kruscenisska, Arminda Parsi, Cecilia Gagliardi, Marie Delna, Mignon Nevada, Maria Farnetti, Bianchini-Capelli, Rosina Storchio, etc.; les ténors De Lucia, Bonci, Giraud, Caruso, Maréchal, Fernando Carpi; les barytons Mario Ancona, Giraldoni, Renaud, Tita Ruffo, De Luca; et comme chefs d'orchestre Campanini, Mancinelli, Mugnone, Xavier Leroux, Mascheroni et autres.

C'est dans cette dernière période que nous voyons, malgré la suppression de toute subvention du gouvernement[1], se produire des gains considérables pour l'administration du théâtre lyrique, surtout de 1898 jusqu'à 1907.

Naguère c'était un public restreint d'amateurs assez exigeants qui fréquentait Saint-Charles; de là les nombreuses difficultés pour les impresarios et des faillites sans nombre. Plus tard, le théâtre lyrique devint le centre de réunion de l'élite de la société élégante et aristocratique, ainsi que des gens enrichis au Brésil ou en Afrique, et dont les grosses fortunes tiennent souvent lieu de passeport à une situation de noblesse apparente. C'est vrai qu'on ne s'occupait guère en général de ce que l'on chantait; on discutait la politique, les affaires, la hausse du café ou du caoutchouc, les modes; on s'y lorgnait, on se passionnait pour tout, moins pour la question artistique, qui semble n'intéresser qu'un nombre très restreint d'amateurs. Mais tout de même on fréquentait le théâtre, et les abonnements se signaient dès qu'ils étaient annoncés. Avec l'avènement de la république, les familles aristocratiques ayant pour la plupart abandonné le pays, tout l'engouement a cessé, et le beau théâtre, qui était une des gloires artistiques du pays, a dû fermer ses portes devant l'indifférence du public et le peu d'empressement des abonnés.

La flatteuse réussite de certaines entreprises lyriques a pourtant, depuis quelques années, encouragé le directeur du *Colyseu dos Recreios*[2] à remplir les saisons d'été avec des représentations lyriques à bon marché. Elles sont très suivies, mais les troupes y sont généralement inférieures à celles du Saint-Charles.

Il y aurait à parler aussi du théâtre de S. João, de Porto, lequel, fondé en 1798, a suivi à peu près, mais dans une proportion plus restreinte, l'orientation du théâtre lisbonnais[3]; mais, outre que cela nous entraînerait trop loin, nous jugeons qu'il y aurait peu d'intérêt pour nos lecteurs, qui, avec ce que nous avons déjà exposé, connaissent suffisamment les tendances et les goûts du peuple portugais en matière de musique dramatique.

Nous ne saurions pourtant abandonner ce sujet sans faire le relevé des opéras portugais joués depuis l'ouverture de la première scène lyrique; ce relevé complètera, autant que possible[4], les tableaux précédemment esquissés pour les époques antérieures.

OPÉRAS PORTUGAIS

Chantés depuis l'ouverture du théâtre S. Carlos.

1793.	LEAL MOREIRA.	*A Saloia namorada,* farce.
	—	*Voluntarios do Tejo,* sérénade.
	—	*Raollo.*
1794.	—	*A Vingança da Cigana,* drame.
1795.	—	*L'eroina lusitana.*
1798.	—	*La Serva riconoscente,* opéra bouffe.
1799.	MARCOS DE PORTUGAL.	*La Donna di genio volubile,* burlette.
	—	*Rinaldo d'Asti,* farce.
	—	*Il Barone di Spazzacamino,* farce.
1800.	—	*Adrasto, rè d'Egitto.*
1801.	—	*La Morte di Semiramide.*
1802.	—	*Zaira.*
1803.	—	*Sofonisba.*
	—	*Il Trionfo di Clelia.*
1804.	—	*Le Donne cambiate,* farce.
	—	*Argenide.*
	—	*Zulema e Selino.*
	—	*Oro non compra amore,* burlette.
1805.	—	*Merope.*
	—	*Fernando in Messico.*
	—	*Il Duca de Foix.*
	—	*Ginevra di Scozia.*
1806.	—	*Artaserse.*
	—	*La Morte di Mitridate.*
1807.	A. J. DO REGO.	*Il Trionfo di Emilia.*
	—	*Il Conte di Saldanha*[5].
	—	*Alessandro in Efeso.*
1808.	MARCOS DE PORTUGAL.	*Demofoonte.*
1809.	—	*La Speranza di Portogallo,* cantate.
1810.	—	*Oro non compra amore,* burlette.

1. C'est en 1892 qu'un arrêt ministériel supprima la subvention allouée au théâtre de Saint-Charles, qui était de presque 140.000 francs par an. Dans les premiers temps, au lieu de subvention, on permettait aux entrepreneurs de faire des loteries.

2. Vaste et beau cirque, qui peut contenir plus de 6.000 personnes et qui a été inauguré en 1890. Les conditions acoustiques y sont déplorables.

3. Il semble cependant que longtemps avant la construction du théâtre *S. João* on représentait déjà des opéras à Porto. On dit que le premier spectacle de cette nature aurait eu lieu en 1762 avec le *Transcurato* de Pergolèse, sur le petit théâtre *do Corpo da Guarda.* Le théâtre S. João a été totalement incendié en 1908; sa reconstruction est sur le point de se terminer.

4. Nous ne saurions trop insister sur l'impossibilité de garantir la certitude absolue de certains travaux statistiques que contient cet article. Nous avons tâché de faire pour le mieux, en nous basant sur des données souvent incomplètes et qu'on ne peut toujours contrôler.

5. En collaboration avec d'autres auteurs.

1814.	MARCOS DE PORTUGAL.	*O Mestre Biajo sapateiro*, farce.
1816.	—	*Il Trionfo di Gusmano.*
1819.	—	*Demofoonte.*
	—	*Merope.*
1824.	PERREIRA DA COSTA.	*Giove benefico.*
1825.	MARCOS DE PORTUGAL.	*Oro non compra amore*, burlette.
1827.	PERREIRA DA COSTA.	*Egilda di Provenza.*
1828.	—	*Egilda di Provenza.*
1835.	MIRÓ[1].	*Il Sonnambulo.*
1836.	—	*Atar.*
1839.	MANUEL INNOCENCIO.	*Inès di Castro.*
1840.	MIRÓ.	*Virginia.*
1841.	MANUEL INNOCENCIO.	*L'Assedio di Diu.*
1846.	J. F. ARROYO	*Bianca di Mauleon.*
1853.	MIGONI.	*Sampiero.*
1854.	—	*Mocana.*
1863.	SÁ NORONHA.	*Beatriz de Portugal* (à Porto).
1867.	—	*O Arco de Sant'Anna* (à Porto).
1868.	—	*O Arco de Sant'Anna* (à Lisbonne).
1870.	MIGUEL ANGELO.	*Eurico.*
1874.	—	*Eurico* (à Porto).
1876.	SÁ NORONHA.	*Tagir* (à Porto).
	V. DO ARNEIRO.	*L'Elisir di giovinezza.*
1882.	GUIMARÃES.	*Beatrice.*
1884.	MACHADO.	*Laureana.*
1885.	—	*Laureana.*
	V. DO ARNEIRO.	*La Derelitta.*
1887.	MACHADO.	*I Doria.*
1888.	KEIL.	*D. Branca.*
1889.	—	*D. Branca.*
1891.	FREITAS GAZUL.	*Fra Luigi di Sousa.*
1896.	KEIL.	*Irène.*
1898.	MACHADO.	*Mario Vetter.*
1899.	KEIL.	*Serrana.*
1900.	—	*Serrana.*
1901.	—	*Serrana* (Colyseu).
	OSCAR DA SILVA.	*D. Mecia* (Colyseu).
1902.	KEIL.	*Serrana* (à Porto).
1905.	MACHADO.	*Venus* (Th. D. Amelia).
1907.	ARROYO.	*Amor de perdição.*
1908.	—	*Amor de perdição.*
1909.	MACHADO.	*La Borghesina.*
1910.	—	*O Espadachim do Outeiro* (Th. Trindade).

Remarquons qu'à partir de Marcos de Portugal nous avons supprimé les cantates et les ouvrages de genre léger[2], afin de ne pas allonger outre mesure la liste; nous nous sommes presque limité aux grands opéras, pour que l'on puisse avoir le coup d'œil de la production portugaise en cette branche.

Le genre de l'opérette, avec toutes ses ramifications secondaires de vaudeville, féerie, revue, etc., a été beaucoup plus cultivé en Portugal, mais surtout à partir du milieu du XIXe siècle.

La tradition des opéras facétieux et des *entremezes* du Docteur Juif, si pénétrés du lyrisme populaire et si fortement entachés de la lourde raillerie lusitanienne, s'était éteinte à tout jamais. Ce genre de pièces devait bientôt céder le pas au genre bouffe, personnifié par les farces et burlettes à la mode italienne, et sans aucun des éléments de nationalité qui distinguaient les naïfs essais de Gil Vicente et, plus tard, ceux du malheureux Antonio José da Silva.

Nous avons vu comment, à la fin du XVIIIe siècle, Leal Moreira et Marcos de Portugal avaient travaillé ce genre, qui, sous l'influence offenbachienne, non moins néfaste que celle de l'italianisme à outrance, devait prendre plus tard un essor si considérable.

Il faut pourtant dire que l'opérette française, dépaysée par des dissemblances de caractère par trop marquantes, contribua cependant beaucoup à l'intrusion sporadique de ce genre d'art en Portugal.

Mais, dans tous les cas, la verve et la grâce légère requises pour l'opérette leur faisant presque toujours défaut, il ne semble pas que nos compatriotes possèdent de sérieuses aptitudes pour toute musique théâtrale qui n'emprunte pas ses effets aux élans passionnés et aux situations fortement accentuées du grand opéra.

Malgré cela, nous voyons des compositeurs se consacrer, d'une façon très suivie, au genre léger. Il y en a même, et nous en avons cité quelques-uns, qui ont passablement réussi dans cette spécialité; mais, les noms de plusieurs d'entre eux ne pouvant être passés sous silence, nous citerons ceux dont les ouvrages ont fait montre de plus d'originalité.

Un des plus célèbres est Joaquim Casimiro Junior (1808-1862), dont le répertoire d'opérette est encore plus volumineux que celui de sa musique religieuse. Celle-ci pourtant se chante encore quelquefois de nos jours, tandis que l'autre a vécu *ce que vivent les roses*.

Elève de frère José Marques, l'acariâtre professeur du séminaire patriarcal, Joaquim Casimiro joignait à un caractère assez déréglé la flamme d'un talent bouillonnant et prime-sautier. Son *Stabat Mater*, son *Terço de Bemditos*[3] et *Litanie*, son *Credo* à quatre voix pour le jeudi saint et surtout ses *Répons* pour le mercredi saint, sont considérés comme de purs chefs-d'œuvre, dont plusieurs d'un style polyphonique sévère et pur.

Cependant ce n'est pas sa qualité habituelle, car on pourrait lui reprocher souvent un manque de soin et une trop grande hâte dans l'écriture, tandis qu'au contraire la spontanéité mélodique et la couleur expressive sont chez lui presque toujours dignes de remarque.

Depuis 1834, le répertoire d'opérette française étant connu à Lisbonne par l'intermédiaire d'une troupe dirigée par Emile Doux, notre compositeur s'éprit du genre et écrivit de nombreuses pièces destinées aux théâtres d'opérette, qui faisaient les délices des amateurs de ces gais spectacles.

Antonio Luiz Miró († 1853), dont la liste ci-dessus mentionne les trois opéras représentés au Saint-Charles, auxquels se joignent plusieurs joués au théâtre du comte de Farrobo, essaya aussi avec succès le genre léger. Ses opéras-comiques portugais, *A Marqueza*, *O Conselho dos Dez* et *A Velhice namorada*, ont beaucoup contribué à développer le goût pour ce genre. Les œuvres d'église de Miró ainsi que ses morceaux pour orchestre et pour plusieurs instruments, chant, etc., furent très goûtés en son temps.

Un des étrangers résidant parmi nous qui s'est le plus intéressé à la création de l'opérette portugaise, sans une grande réussite d'ailleurs, fut le *maestro* Angelo Frondoni (1812-1891), dont nous avons déjà parlé. Il parvint à placer sur la scène du Saint-Charles deux de ses ouvrages, mais ce fut en des pièces légères qu'il a maintes fois présentées avec succès dans des théâtres secondaires, qu'il eut le plus de vogue.

Carlos Bramão (1835-1874) se lança dans le sillage de Casimiro et produisit aussi un certain nombre d'opérettes et féeries au succès plutôt éphémère.

Pendant qu'on faisait à Lisbonne ces efforts pour l'adoption de la musique d'opérette, on ne chômait pas à Porto: Antonio Canedo (1838-1899) et José Candido (1839-1895) écrivaient et faisaient exécuter au

1. M. Vieira suppose que ce compositeur est né en Espagne, mais vint, enfant, à Lisbonne et fit ici son éducation artistique.

2. Nous n'avons pas non plus indiqué les *ballets*, dont les compositeurs portugais ont écrit pour le théâtre Saint-Charles une quantité énorme.

3. Genre de *chapelet* populaire mis en musique.

théâtre Baquet[1] et autres de Porto plusieurs de leurs compositions. Le second surtout, artiste de beaucoup de mérite, a eu aussi une part assez large au développement artistique du théâtre S. *João* de Porto, où il dirigea souvent les chœurs, l'orchestre, etc. Il laissa, en dehors de ses ouvrages de théâtre, quelques messes et autres productions religieuses et profanes.

A Lisbonne aussi bien qu'à Porto, l'invasion offenbachienne ne tarda pas à faire les plus regrettables ravages. Les porteurs de la mauvaise parole furent entre autres Francisco Alvarenga (1844-1883) et Alves Rente (1851-1891), que nous ne citerions pas si, malgré tout, ils n'avaient quelque mérite.

Le plus illustre représentant du genre est sans contredit Cyriaco de Cardoso (1846-1900), dont quelques opérettes ont eu une vie glorieuse et se maintiennent encore, avec de gros succès, dans le répertoire des théâtres actuels. Sa musique se distingue par une grâce pétillante et une note essentiellement populaire et vive.

Violoncelliste de grand mérite, il a beaucoup travaillé pour l'introduction de la musique de chambre à Porto, avant de se consacrer exclusivement aux travaux de théâtre, qui l'absorbèrent jusqu'aux derniers moments de son existence.

Concerts et virtuoses.

Le XIX[e] siècle se caractérise en Portugal, non seulement par la généralisation des spectacles lyriques, mais aussi par le développement progressif du goût artistique.

Comme moyen de propagande musicale, la popularisation des concerts ne fut que trop lente pendant cette longue période, et, à dire vrai, elle fut souvent assez étroite dans ses visées, bornées pour ainsi dire à reproduire les plus grands succès du théâtre, les cavatines à la mode et les fantaisies sur des motifs d'opéra ou des romances roucoulantes, mélangées à des pièces d'une étourdissante virtuosité, absolument vides du moindre sens artistique. On ne saurait donc reprocher aux musiciens portugais d'avoir contribué à ce mouvement; ils le suivirent plutôt, guidés comme tout le monde par le funeste objectif de la virtuosité à outrance.

Grâce aux efforts de plusieurs artistes de bonne volonté, qui se risquèrent à étudier ce qui se passait dans les centres les plus cultivés, grâce aussi aux artistes étrangers qui nous ont visités à plusieurs reprises ou qui ont fixé leur demeure chez nous, le goût se développa peu à peu, et aujourd'hui on peut dire que le public portugais est un de ceux qui ont le plus de finesse dans le jugement et le plus de sûreté dans la façon d'envisager l'œuvre d'art.

C'est un terrain on ne peut plus fertile : nous l'avons déjà dit ailleurs. Ce qui lui manque souvent, c'est la bonne semence, qui ne tarderait pas à fructifier et à donner des produits splendides et rares, si on voulait un peu s'occuper de lui.

L'initiative ou l'appui des pouvoirs publics est une chose souvent sollicitée, jamais obtenue en Portugal, dans les entreprises les plus modestes de la musique. Tout ce qu'on a fait jusqu'à ce jour, au point de vue qui nous occupe, est presque exclusivement dû aux hommes de talent dont le Portugal peut s'enorgueillir, aux sommités musicales qui sont venues prêcher ici la bonne parole, et à l'initiative désintéressée des amateurs d'art.

Tâchons donc de narrer aussi succinctement que possible les divers faits qui se rattachent au développement du Concert pendant le XIX[e] siècle. Une attrayante figure qui s'impose tout de suite à notre attention est celle de João Domingos Bomtempo (1775-1842), le premier directeur du Conservatoire de musique et pianiste, dont le brillant talent fut très apprécié tant en Portugal qu'à l'étranger.

A Paris, où il donna plusieurs concerts, il se lia d'amitié avec Muzio Clementi, dont il imita le style et les tendances réformatrices, et eut des relations très suivies avec le grand chanteur Garat, le violoniste Filippe Libon[2] et autres célèbres artistes de l'époque.

Ses concerts de Paris lui firent un renom extraordinaire, et les journaux en parlèrent avec enthousiasme.

En 1810 il partit pour Londres, où ses succès de concertiste ne furent pas moindres. Aussitôt après son arrivée en cette capitale, il écrivait dans une de ses lettres : « Depuis mon arrivée il y a presque tous les jours des concerts; ainsi tu peux penser quel est le goût actuel de la nation, quoiqu'il y ait toujours des *disparates*[3], par le choix des morceaux qu'on exécute; cependant on les trouve toujours remplis (*sic*), et quelquefois on ne peut se procurer un billet. »

C'est pendant ce premier séjour que Bomtempo publia bon nombre de ses compositions[4], deux *Concertos*, un *Caprice varié*, trois *Grandes Sonates* pour piano, une *Cantate* sous le titre de *Hymno lusitano*, une autre cantate, *la Virtù trionfante*, des sonates et des fantaisies pour piano, etc.

Nous le retrouvons encore deux fois à Londres, et nous savons également qu'il vécut longtemps à Paris.

Parmi ses œuvres les plus goûtées on compte aussi *A Paz da Europa*, cantate, une grande *Symphonie* pour orchestre, un Quintette pour piano et cordes, une *Méthode* de piano, une *Messe de Requiem*[5], son 4[e] *Concerto* pour piano et plusieurs sonates, variations, etc.

Son style s'affranchit carrément de l'influence italienne; il suivit avec un rare bonheur le classicisme de Clémenti et de Haydn, toutefois avec moins de verve mélodique, mais souvent avec beaucoup de variété dans les effets, et toujours avec une grande unité d'ensemble et une facture magistrale.

Vers 1820, le savant compositeur revenait définitivement en Portugal, où il fut entouré par les principaux amateurs de Lisbonne, créant avec leur aide une société de concerts à l'instar de celles qu'il avait pu voir à l'étranger.

Les bons amateurs de musique foisonnaient alors. Parmi les plus considérés citons le comte de Farrobo, alors simple baron de Quintella; Sebastião

1. Incendié en 1888, pendant une représentation. 120 personnes y ont péri.
2. Donna des concerts à Lisbonne en 1802.
3. Bêtises.
4. Chez Leduc il avait déjà publié une *Grande Sonate* pour piano, et chez Pleyel des *Concertos*.
5. Son *Requiem* est une œuvre maîtresse qui ne saurait craindre aucune comparaison avec les meilleurs spécimens du genre. L'autographe de ce *Requiem* ainsi que beaucoup d'autres ouvrages de Bomtempo se trouvent au pouvoir de l'auteur de cet article. Il les a reçus de la main de *Fernando Bomtempo*, fils de l'illustre compositeur, dans l'intention de les faire figurer plus tard dans un Musée ou Archives de la spécialité, si l'on parvient toutefois à en créer un à Lisbonne.

Duprat, violoniste que Balbi[1] signale entre les meilleurs artistes; et Francisco Antonio Driesel, qui jouait le violon et l'alto.

Chez ce dernier on faisait déjà de la musique de chambre, et ce fut même un des plus anciens centres où s'exécutaient les quatuors de Pleyel, Haydn et autres classiques.

Bomtempo organisa donc un orchestre d'amateurs, auquel on donna le nom de *Sociedade Philarmonica*[2], et commença ces concerts au mois d'août 1822.

Mais cette première saison ne devait pas être longue. Soupçonné de favoriser des réunions politiques, sous prétexte de concerts et répétitions, Bomtempo fut sommé de dissoudre sa société. On ne put la rétablir qu'en 1824, mais alors avec plus de splendeur et surtout d'une manière plus définitive. Les concerts prirent une grande importance et furent fréquentés par la meilleure société lisbonnaise.

Il va sans dire que dans ces auditions on réservait une large part aux compositions du maître; pourtant on y entendait souvent de la musique de Haydn, Mozart, Cherubini et autres, rarement celle de Beethoven, encore trop peu connu ici.

La musique de chambre de Haydn, Mozart, Boccherini, Hummel, Pleyel, etc., y trouvait aussi sa place de temps en temps.

L'existence de la *Sociedade Philarmonica* peut se diviser en deux périodes, dont la première, jusqu'en 1826, fut très brillante et productive, et la seconde, de franche décadence, ne dépassa pas le mois de mars 1828, où l'avènement du régime absolu fit brusquement cesser toute manifestation d'art.

Des virtuoses de tout premier ordre se produisirent aux concerts de cette société.

Sans parler de l'éminent pianiste fondateur, qui faisait naturellement les frais de presque tous les concerts, il y avait beaucoup de solistes, amateurs et artistes, qui eurent l'occasion de s'y faire applaudir.

Citons avec justes éloges José Pinto Palma, violoniste solo des théâtres de *Rua dos Condes* et *Salitre*, le violoncelliste João Jordani et son frère Caetano, qui était violon solo du théâtre Saint-Charles; Filippe Folque, flûtiste amateur très distingué, qui contribua à la fondation du Conservatoire; Ignace Hirsch, un autre amateur qui a excellé sur la flûte et sur le violoncelle; le grand clarinettiste Canongia; et les déjà nommés Duprat, Quintella et Driesel, entre beaucoup d'autres.

Une des étoiles les plus étincelantes des concerts Bomtempo fut Francisca Romana Martins, notable chanteuse portugaise qui joignait à une voix charmante une grande facilité de vocalisation et une méthode excellente.

Elle avait été l'élève d'Eleutherio Franco Leal et de Mercadante, lors du séjour de ce maître à Lisbonne.

C'était un amateur, mais elle valait les meilleures cantatrices de profession; elle était l'idole des concerts de la *Sociedade Philarmonica* et chanta aussi plusieurs opéras dans le somptueux théâtre du comte de Farrobo.

L'intéressante initiative de João Domingos Bomtempo ne se renouvela que beaucoup plus tard, quand cessèrent les agitations politiques et que le pays put s'adonner avec plus de sécurité aux arts pacifiques.

1. *Essai statistique sur le royaume de Portugal*, déjà cité.

2. Ce ne fut pas la première société de ce genre qui s'installa à Lisbonne, car vers la fin XVIII[e] siècle nous voyons l'*Assembleia Nova* donner quelques concerts.

Le milieu du siècle n'avait pas encore sonné que nous avions déjà trois sociétés de concerts assez importantes pour mériter une mention. Les nouvelles sociétés n'étaient composées que d'amateurs et portaient les noms d'*Academia Philarmonica* et *Assembleia Philarmonica*.

Le comte de Farrobo était l'âme de ces deux institutions, où il exerçait toute son influence et toute son autorité.

La première, fondée en 1838, donna un grand développement à ses fêtes musicales, parvenant même à faire chanter, exclusivement par des amateurs, des opéras complets, tels que la *Favorite*, *Os Infantes de Ceuta* de Miró, *Maria Padilla*, *Alzira*, etc.

La seconde, dont la création remonte à l'année suivante, ne tarda pas à commencer avec l'*Academia Philarmonica* des querelles de rivalités et de jalousie, bien que toutes deux aient eu un même directeur, bien que plusieurs membres aient été communs aux deux sociétés.

L'*Assembleia Philarmonica* donna aussi des opéras, *D. Sébastien* de Donizetti en 1844, *I Due Foscari* de Verdi en 1846.

Ces sociétés devinrent alors à la mode en organisant de grandes fêtes, donnant, comme nous avons vu, des représentations complètes d'opéras et détournant ainsi de son vrai but une institution qui devait viser exclusivement aux concerts instrumentaux et vocaux.

Pour les grandes compositions symphoniques déjà en vogue dans les grands centres d'art, et même pour la plupart de la bonne musique de chambre, elles étaient, à peu de chose près, inconnues à cette époque, ou du moins bien loin de recevoir le culte qu'on leur voua plus tard.

Le gros du programme consistait en transcriptions d'opéras et airs italiens.

A l'*Academia Melpomenense*, fondée un peu plus tard, l'orientation artistique et l'organisation des programmes étaient moins routinières, et l'on accordait même une protection marquée aux compositeurs portugais.

Casimiro, Santos Pinto, Cossoul, Daddi et beaucoup d'autres eurent souvent l'occasion de produire leurs compositions, et ils en écrivirent beaucoup expressément pour les concerts que cette société organisait périodiquement.

C'était donc une école pratique de compositeurs d'une très haute importance et qui, sous ce point de vue, n'eut malheureusement pas de continuateurs.

L'*Academia Melpomenense* n'était pas encore éteinte, qu'une nouvelle initiative passionna les amateurs. Il s'agissait de fonder des séries de concerts populaires, dans le genre de ceux que Pasdeloup organisait à Paris un an plus tard[3].

C'est à Guilherme Cossoul, dont nous avons déjà loué l'extrême activité artistique, que l'on doit cette initiative.

Il fonda donc une société et obtint une belle salle de concerts[4] avec toutes les conditions requises pour la musique symphonique.

Les résultats des trois séries de concerts qu'on y donna furent on ne peut plus salutaires pour les artistes portugais, et si elles ne firent connaître qu'un nombre assez restreint de belles œuvres instrumentales, elles eurent au moins l'avantage indiscutable

3. Le premier concert de cette nouvelle fondation eut lieu le 17 août 1860; ceux de Pasdeloup ne commencèrent qu'en octobre 1861.

4. Transformée aujourd'hui en magasin de meubles.

de stimuler les compositeurs nationaux et de faire apprécier des virtuoses de haute valeur.

Si nous avons déjà parlé de plusieurs de ceux-ci, qu'il est inutile de mentionner de nouveau ici, nous ne pouvons pourtant omettre ceux dont le nom est étroitement lié à l'histoire de la musique portugaise.

Le flûtiste Antonio Croner et son frère Raphael (hautboïste et clarinettiste), le clarinettiste Carlos Campos, Augusto Neuparth (basson et autres instruments), Thomaz Del Negro (cor), les violonistes Angelo Carrero et José Maria de Freitas, le violoncelliste José Augusto Sergio da Silva, le contrebassiste José Narciso da Cunha e Silva, le harpiste Galeazzo Fontana, etc., étaient une pléiade de virtuoses comme le Portugal n'en avait jamais eu. Chacune de ces personnalités était non seulement un maître habile, mais un concertiste de haute envergure, qui aurait fait excellente figure même dans les plus grands centres musicaux.

Augusto Neuparth (1830-1887) surtout peut être considéré comme une célébrité authentique non seulement sur le basson, mais aussi sur la clarinette et le saxophone. Il n'avait que 17 ans quand il débuta, comme concertiste, dans une soirée de l'*Academia Melpomenense*, conquérant immédiatement la place de premier basson de l'orchestre du Saint-Charles. Doué d'une modestie extrême, il voulut, dans un voyage qu'il entreprit en 1852, se perfectionner sur son instrument favori, et il s'adressa en Allemagne à plusieurs professeurs, entre autres à Weissenborn, premier basson de l'orchestre du Gewandhaus.

Un fait curieux c'est qu'il ne tarda pas à se convaincre qu'il ne pouvait rien gagner avec ces professeurs, qui ne le dépassaient ni en virtuosité ni en connaissances techniques. Weissenborn même le lui déclara franchement.

A Paris, Augusto Neuparth connut le saxophone, ici encore ignoré, sur lequel il devint en peu de temps un exécutant hors ligne; il fit apprécier pour la première fois cet instrument à Lisbonne, dans un des concerts de l'*Academia Melpomenense*.

Un de ses plus beaux succès fut le concours par lequel il obtint haut la main la direction de la classe d'instruments à anche du Conservatoire de Lisbonne. Dans ce concours, réalisé en 1869 et devenu célèbre dans les annales du Conservatoire, il exécuta à tour de rôle et presque sans interruption, un concerto pour clarinette, un autre pour hautbois, un morceau de cor anglais, une fantaisie diaboliquement difficile pour basson et une autre pour saxophone, le tout interprété en maître, comme style et comme technique!

C'est avec ce groupe d'instrumentistes, auxquels venaient se joindre les premiers professeurs du pays, que l'*Associação Musica 24 de Junho* avait organisé son excellent orchestre, destiné principalement au service du théâtre lyrique.

Les mésintelligences entre l'administration de cette société et la direction du théâtre amenèrent parmi les artistes portugais et un découragement facile à comprendre et la dispersion forcée des principaux éléments constitutifs de l'orchestre.

Sur ces entrefaites, une dame viennoise, Joséphine Amann, fondatrice d'un orchestre féminin dernièrement dissous, venait à Lisbonne en 1879 avec son mari, audacieux impresario de spectacles musicaux. Ils furent accompagnés d'une violoncelliste, Elise Weinlich[1], et d'un chanteur, Georges Harmsen.

Le chef de cette petite troupe jugea utile de proposer sa femme pour diriger l'orchestre portugais, dans des concerts qu'on donnerait au salon du théâtre Trindade et qui auraient l'avantage de rassembler les éléments épars et de faire revivre à Lisbonne la musique symphonique, délaissée depuis 1862.

Malgré une certaine répugnance à se laisser diriger par un chef du sexe faible, les musiciens portugais souscrivirent à ce projet, et les *Concerts Viennois*, comme on les appelait, eurent lieu en février et mars de l'année 1879. On exécuta la *Danse Macabre* de Saint-Saëns et autres ouvrages jusqu'alors inconnus ici.

L'*Associação* des artistes pourtant était déjà entrée en pourparlers avec le *maestro* espagnol F. A. Barbieri, fondateur et directeur de la Société de concerts de Madrid, pour qu'il organisât dans la capitale portugaise une série de bons concerts d'orchestre.

Il s'agissait de faire connaître les meilleures œuvres classiques; mais, comme l'orchestre n'était pas encore suffisamment formé, le travail en fut difficile tout d'abord, et Barbieri dut employer de grands efforts de bonne volonté et de savoir-faire pour arriver à un résultat satisfaisant. Ces efforts furent pourtant couronnés d'un brillant succès, et les concerts d'alors eurent non seulement une vogue extraordinaire, qui fut le point de départ pour toute une série d'exploitations similaires, mais ils resteront le moment le plus brillant de l'histoire de l'association des professeurs.

C'est alors qu'on entendit pour la première fois à Lisbonne plusieurs symphonies de Beethoven et beaucoup d'autres belles œuvres.

Dès le départ de Barbieri, Mme Amann reprit le bâton de chef d'orchestre et organisa des concerts en plein air, dont le programme était formé par de la musique légère, mais assez bien choisie.

En cette même année, un autre directeur étranger, Louis Brenner, fit exécuter entre autres ouvrages la *Symphonie italienne* et le *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn.

Ces concerts symphoniques se reproduisirent en 1881 et 1882, sous la direction autorisée du maître Colonne. Dans les années 1883 et 1885, les maîtres espagnols Dalmau et Breton dirigèrent tour à tour ces concerts. Les 12 auditions de 1887, sous la direction d'Ernst Rudorff, furent particulièrement réussies, mais l'année suivante un certain Langenbach, dont le talent était plutôt contestable, donna le coup de grâce à cette florissante initiative. Par ennui ou par conviction de l'insuffisance du maître, le public s'abstint pendant cette dernière saison de fréquenter les concerts, et l'entreprise échoua complètement.

C'est seulement 18 ans plus tard que se renouvelèrent les concerts symphoniques avec des professionnels, par l'initiative de l'auteur de cet article, qui les organisa et dirigea personnellement. Ce n'est pas à nous de parler du retentissement qu'eurent les six concerts donnés au Salon de Trindade et au théâtre D. Amelia, pendant les saisons de 1906, 1907 et 1908. Il suffira de signaler que l'exemple n'a pas manqué de fructifier, et que trois ans plus tard, grâce à l'impulsion donnée, on établissait sur ce dernier théâtre des séries régulières de grandes auditions dominicales, auxquelles fut réservé le meilleur accueil et qui valurent à l'orchestre portugais et à

1. Sœur de Mme Amann et aujourd'hui Mme Von Stein. Elle s'est fixée en Portugal, où elle donne encore des leçons de violoncelle.

son actuel directeur, M. Pedro Blanch[1], un succès des plus flatteurs.

Pendant la première période des concerts symphoniques et même avant, on faisait aussi de louables efforts pour introduire la musique de chambre et en faire apprécier les beautés.

Le pianiste allemand Ernst Meumann, qui se fixa à Lisbonne et y établit un magasin de pianos, en fut le premier propagateur. Avec la collaboration du violoniste Rodolphe Gleichauff, de passage à Lisbonne, et celle des professeurs Carrero (second violon), Manuel Joaquim dos Santos (alto) et Guilherme Cossoul (violoncelle), il donna en 1863 quatre auditions qui éveillèrent très favorablement l'attention vers ce genre de musique. Entre autres œuvres classiques, on entendit alors le *Trio en do mineur* et le *Quatuor en ré mineur* de Mendelssohn, le *Quintette en sol mineur* de Mozart, la *Sonate à Kreutzer*[2], etc.

Le professeur Daddi ne tarda pas à suivre la trace du pianiste allemand, et quelques mois plus tard il donnait une belle séance, avec le quintette en *sol* mineur de Mozart, un quatuor de Haydn, le fameux quintette op. 16 de Beethoven, pour piano et instruments à vent, et un duo de Weber pour piano et clarinette. Ce délicieux programme fut exécuté par les maîtres les plus en vue : Daddi pour le piano ; Masoni, *Freitas, Carrero, Sergio, Campos, Neuparth*, pour les autres instruments.

Des sociétés se formèrent ensuite, sous l'influence et la direction de l'illustre pianiste : la *Sociedade de Concertos classicos* en 1874 et la *Sociedade de Concertos de Lisboa* une année plus tard.

Nous avons sous les yeux les programmes de ces beaux concerts, où l'on peut voir la bonne et solide orientation artistique qu'on leur donna, dans le but unique d'éclairer les dilettantes sérieux. Heureusement, grâce peut-être à la perfection de toutes ces tentatives, on eut le bon sens de maintenir, dans les concerts de musique de chambre et sans interruption jusqu'à nos jours, cette élévation d'idées qui caractérisa noblement les premiers essais.

Plusieurs sociétés du même genre se formèrent plus tard : *Sociedade de Quartetos* (1876), *Sociedade de Quartetos Santa Cecilia* (1880) et autres.

Parmi les initiatives de cette époque si fertile, les quatuors de cors méritent une citation spéciale. L'initiateur en fut le professeur du Conservatoire Ernesto Victor Wagner († 1903), Allemand de naissance, mais domicilié en Portugal depuis 1845.

Les quatuors étaient exécutés par lui, par ses fils et par Thomaz Del Negro, un des virtuoses de la belle époque, qui aujourd'hui a échangé les succès des salles de concerts contre la direction des théâtres d'opérette.

Édouard Wagner (1852-1899), fils d'Ernest, était non seulement un joueur de cor, mais surtout un très bon professeur de violoncelle, dont il a eu la chaire au Conservatoire pendant 20 ans. Comme violoncelliste, il a pris part à de nombreux concerts de musique de chambre, avec son frère Victor Wagner (1854-1877), qui était un excellent violoniste.

Ce sont les deux frères Wagner qui fondèrent avec le pianiste José Vieira la société de quatuors dont il est parlé plus haut.

L'enthousiasme pour ce genre de musique devait nécessairement attirer des spécialistes étrangers en quête de fortune et de succès. Ce fut ce qui arriva avec le célèbre violoniste espagnol Jesus de Monasterio et ses compagnons Hernandez Arbós, violoniste, Tomas Lestan, altiste, Victor Mirecki, violoncelliste, et Juan Maria Guelbenzu, pianiste, tous appartenant à la Société de Quatuors de Madrid. Leurs concerts (1882 et 1886) furent très appréciés et eurent un gros succès.

Vers 1888, une société portugaise se formait, qui devait avoir une importance toute spéciale et concourir puissamment à développer le goût artistique de la capitale portugaise. Les professeurs Colaço et Hussla, dont nous avons déjà vanté le talent et l'autorité, se mirent à l'œuvre et firent défiler, pendant des années, devant les appréciateurs de la musique de chambre, relativement nombreux ici[3], les plus pures merveilles de l'art, admirablement interprétées par les deux maîtres et par d'autres artistes supérieurs, tels que João Evangelista da Cunha e Silva, professeur de violoncelle du Conservatoire de Lisbonne, Alfredo Gazul (alto), Filippe Duarte (violon), l'amateur Auguste Gerschey, etc.

Ce fut une des périodes les plus brillantes de la musique de chambre à Lisbonne. Malheureusement, à partir de 1896, le pianiste Colaço dut recourir à d'autres artistes, et les séries complètes de concerts de musique de chambre ne se renouvelèrent qu'une seule fois, en 1902.

Dans ces dernières 14 années, c'est surtout à la Société de musique de chambre, dont il sera question plus tard, que l'honneur a échu de propager les chefs-d'œuvre du genre.

Parlons un peu de Porto[4], où la musique a été de tout temps très appréciée.

C'est en 1852 que nous trouvons les premiers vestiges du mouvement associatif musical dans la ville qui nous occupe. À cette date, un compositeur et un pianiste dont l'activité surpassait le mérite, Francisco Eduardo da Costa (1819-1855), installait une société sous le nom de *Philarmonica Portuense*, destinée à favoriser toutes les manifestations musicales et à créer des concerts, etc.

Un des bons artistes portugais qui scella sa réputation dans les concerts de cette société est Francisco Pereira da Costa (1847-1890), charmant violoniste qui fut à Paris élève d'Alard et qui donna beaucoup de concerts en Portugal et au Brésil.

En 1866, on construisit à Porto un très beau *Palais de Cristal*, vaste bâtiment destiné aux fêtes et aux concerts ; un orgue de J. William Walker, de Londres, prêtait sa majesté au décor de la grande salle, et ce fut Charles Widor, alors au commencement de sa glorieuse carrière, qui fit résonner sous ses doigts habiles les mélodies et les fugues des plus illustres maîtres.

Des musiciens de beaucoup de talent se trouvaient alors en cette ville. Citons les principaux : Arthur

1. Violoniste espagnol, domicilié à Lisbonne, et chef d'orchestre très doué. Après ce travail terminé et pendant que nous en revoyons les épreuves, des concerts symphoniques se donnent aussi au nouveau théâtre Politeama et avec un succès non moindre. Leur chef, M. David de Souza, est un jeune violoncelliste portugais qui a travaillé au Conservatoire de Lisbonne et en Allemagne ; il montre de sérieuses aptitudes pour la direction de l'orchestre et on est unanime à lui prédire un brillant avenir.

2. En cette même année de 1863, on exécutait aussi à Porto pour la première fois cet immortel chef-d'œuvre. Exécutants : le pianiste Oscar de la Cinna et le violoniste portugais Marques Pinto.

3. Il ne faut pas déduire de cela que ce soit la musique préférée en ce pays. On aime davantage, comme partout d'ailleurs, la musique symphonique, les solos de chant, etc., et surtout l'opéra.

4. On a dû remarquer que nous ne parlons jamais que des deux villes principales du royaume. Les villes secondaires ne comptent presque pas en matière d'art musical.

Napoleão (1843), qui est un des pianistes portugais les plus éminents et a brillé dans d'innombrables concerts, tant en Portugal qu'à l'étranger, édita à Paris ses œuvres les plus estimées pour piano. Il vit actuellement au Brésil.

Augusto Marques Pinto (1838-1888) eut un grand renom comme violoniste et concourut aussi beaucoup au développement artistique de Porto. Parmi ses nombreux élèves, on compte M. Bernardo Moreira de Sá, dont nous aurons à nous occuper ci-dessous, et qui maintient brillamment les traditions du maître.

Nicolau de Medina Ribas (✝ 1900), autre violoniste, élève de Beriot à Bruxelles, après avoir fait partie de l'orchestre du théâtre de la Monnaie, conquit rapidement une brillante situation à Porto, ainsi que son frère Hypolito (1825-1883), considéré comme un des meilleurs flûtistes portugais[1].

Un autre des bons artistes de cette ville est Francisco de Sá Noronha (1820-1881), qui se fit remarquer par sa virtuosité sur le violon. Il a donné beaucoup de concerts à Lisbonne et à Porto, ainsi qu'à Rio-de-Janeiro, New-York, Philadelphie, etc. Il a écrit trois opéras, qui furent joués sur les deux principaux théâtres nationaux, et une quantité considérable d'opéras-comiques et opérettes, des messes, des fantaisies et des caprices pour violon, etc.

Cesare Casella[2], violoncelliste napolitain, dont le frère Joaquim Casella enseigna cet instrument à Porto jusqu'à sa mort en 1905, concourut aussi grandement à créer une bonne atmosphère artistique à Porto.

La plupart de ces artistes entreprirent au Palais de Cristal la fondation des *Concerts populaires*, titre d'ailleurs justifié par le prix très modique des entrées.

En 1874, ce fut le tour de la musique de chambre, dont une société se forma sous le titre de *Sociedade dos Quartetos portuense*, qui pendant une longue période révéla à ses compatriotes les trésors de l'art germanique.

Les fondateurs en étaient Nicolau Ribas et Moreira de Sá (violons), Marques Pinto (alto), Joaquim Casella (violoncelle) et Miguel Angelo Pereira (piano). Ces deux derniers furent plus tard respectivement remplacés par Cyriaco de Cardoso et Alfredo Napoleão, le frère du fameux pianiste Arthur Napoleão et luimême pianiste de valeur.

Miguel Angelo Pereira (1843-1901), plus connu par le simple nom de Miguel Angelo, était aussi un pianiste de talent et eut, comme professeur, une grande clientèle à Porto. Il fut un des plus enthousiastes pour la fondation de la Société de Quatuors; il écrivit même des quatuors à cordes et un quintette pour piano et cordes, destinés à la société naissante[3].

Mais l'influence la plus décisive pour l'avenir de cette association et même pour tout le mouvement musical de Porto, était réservée à Bernardo Moreira de Sá. D'une apparence modeste et même chétive, Moreira de Sá résume brillamment toutes les activités et toutes les énergies. Violoniste, pianiste, chef d'orchestre, professeur de musique, conférencier, musicographe, connaissant à fond et enseignant trois langues, mathématicien et publiciste par-dessus le marché, il trouve encore le temps de se consacrer à la virtuosité, de se produire en des concerts, d'en organiser d'autres supérieurement et de pourvoir à l'administration des sociétés artistiques et à la direction de son établissement musical de Porto!

Il a beaucoup voyagé, fut même en Allemagne élève de Joachim et se fit beaucoup apprécier comme violoniste.

L'énergie de sa propagande artistique à Porto, pendant le dernier demi-siecle, est quelque chose de stupéfiant, et on peut dire que c'est presque exclusivement à lui que la seconde ville du pays doit son développement musical si considérable.

C'est sous les auspices de ce noble et multiple talent qu'on a pu fonder en 1881 l'*Orpheon Portuense*, et c'est lui qui en rédigea les premiers statuts.

C'était au commencement une société chorale d'amateurs, qui en 1883 prit un caractere mixte, faisant exécuter des numéros de musique de chambre à côté de numéros orphéoniques qui déclinaient chaque jour, sans doute par suite de la difficulté d'en recruter les éléments. Depuis 1888, les chœurs ne figuraient qu'exceptionnellement dans les concerts de l'*Orpheon*; d'autre part, la musique de chambre y prit un développement extraordinaire et fit connaître un nombre colossal d'ouvrages de Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Tschaïkowski, Grieg, Raff, Rubinstein, etc.

Beaucoup de grands artistes furent applaudis aux concerts de cette utile association : Arbós et son quatuor, Arthur Napoleão, le baryton Kashmann, le pianiste Vianna da Motta, Regina Paccini, Guilhermina Suggia, Pablo Casals, Busoni, Pugno, Ysaye, Edouard Risler, Wanda Landowska, Alfred Cortot, Clotilde Kleeberg, Harold Bauer, Georges Enesco et beaucoup d'autres.

On y donna aussi des concerts historiques et des concerts symphoniques, en tout presque 300 concerts jusqu'à cette date.

Actuellement, l'*Orpheon portuense*, qui ne compte pas moins de 400 abonnés, et qui est toujours le principal centre artistique de Porto, organise généralement ses concerts avec des notabilités étrangeres engagées pour donner plus d'éclat aux fêtes.

A Lisbonne, les choses se sont passées peut-être avec moins d'enthousiasme.

La chute des anciennes *Académies*[4] parut éteindre le feu sacré. Pourtant, vers 1881, le jeune violoniste déjà nommé, M. Filippe Duarte, essaya de rallier les éléments épars et d'organiser un orchestre d'amateurs, destiné à donner périodiquement des concerts.

Nous avons déjà dit que les amateurs ont été toujours nombreux ici.

Entre autres familles nobles, celles du comte d'Atalaya et du marquis de Borba comptèrent et comptent encore dans leur sein des amateurs aussi enthousiastes qu'éclairés. Sans parler des vivants, il y avait encore d'excellents instrumentistes qu'il faudrait citer : José G. Klingelhoeffer (1818-1893) pour le cor; José da Costa e Silva (1826-1881) pour le piano et pour le violon; l'excellent violoncelliste Eugenio Sauvinet (1833-1883) et ses frères Adolphe (1838-1905), compositeur, et Henri (1844-1911), violoniste; Joaquim Esquivel, contrebassiste de haute valeur; le

1. *Les Ribas étaient une famille de musiciens remarquables, originaires d'Espagne. Le père et l'oncle de Nicolau et d'Hypolito comptaient parmi les plus distingués.*

Le pere João Antonio Ribas fut chef d'orchestre du théâtre S. João de Porto, et l'oncle, José Maria Ribas, excella sur la flûte, dont il tirait une excellente sonorité. Il tint la partie de première flûte dans les orchestres de théâtres et de concerts de Londres.

2. C'est le père du violoncelliste du même nom, si connu à Paris.

3. Son *Eurico*, opéra qui se chanta non seulement à Lisbonne et à Porto, mais aussi à Rio de-Janeiro, en 1878, n'eut pas de succès. Il laissa en divers genres plusieurs compositions, non sans valeur.

4. Les dernières s'appelaient *Recreação Philarmonica* et *Assemblêa Familiar*.

violoniste José Gaia (1837-1885); le vicomte d'Oliveira Duarte (1843-1899), épris passionnément de musique de chambre, pianiste et harmoniumiste charmant, et beaucoup d'autres dont la citation prolongerait cette liste outre mesure.

Parmi les chanteurs : Carlota O'Neill, D. Rodrigo Berquó, João Veiga, D. José d'Almeida, etc., pour ne parler que de ceux dont le renom est unanimement établi entre nous.

La société fondée par Filippe Duarte était donc une société d'amateurs, et elle s'était installée dans le Club *Guilherme Cossoul*. Trois ans après on résolut de faire une société à part, exclusivement consacrée à la musique. Ce fut la *Real Academia dos amadores de musica*, dont nous avons eu déjà, dans le chapitre de l'*Enseignement*, l'occasion de louer les efforts pour généraliser les connaissances musicales.

Les premières années de cette Académie eurent de glorieux moments. Ce fut alors qu'elle fit connaître une des premières œuvres du compositeur portugais Keil, la cantate *Patrie*. D'autres du même auteur, *Orientaes* et *Caçada na Côrte*, furent exécutées par la même société.

Ce beau mouvement de protection d'un compositeur national attira en faveur de ce groupe naissant la bienveillance de tout le monde. Malheureusement ce courant ne s'est pas maintenu, et ce n'est que très exceptionnellement qu'on y entend des œuvres de nos compositeurs.

On avait aussi créé un orphéon, une fanfare, etc., lesquels devaient augmenter l'éclat et la variété des concerts; mais on dut sous peu abandonner ces innovations, et il fallut bien, bon gré, mal gré, se restreindre à l'orchestre et au solo.

On parvint cependant à donner fréquemment de très beaux concerts, sous la direction de feu Victor Hussla et avec un splendide groupe de violons, pour la plupart formés par lui.

Depuis lors, l'Académie, qui en sera bientôt à son 150e concert, a beaucoup baissé, sous le rapport du travail orchestral.

Pour les solistes, on y a entendu à différentes époques la fine fleur des amateurs et des artistes portugais, ainsi que plusieurs sommités étrangères.

Avec l'*Orpheon* de Porto et l'*Académie des amateurs* de Lisbonne, les seules sociétés qui ont maintenu dernièrement d'une façon suivie une propagande vigoureuse et saine[1] sont la *Schola Cantorum* et la *Sociedade de musica de camara*, chacune dans sa spécialité.

La *Schola Cantorum*, dont le fondateur et le seul directeur était M. Alberto Sarti, l'intelligent professeur de chant que nous avons déjà nommé, a eu comme prédécesseur une autre initiative similaire, la *Sociedade artistica de concertos de canto*, fondée par plusieurs dames de la société et présidée par la comtesse de Proença-a-Velha.

C'est principalement à ces deux sociétés qu'on doit la connaissance de plusieurs chefs-d'œuvre de musique vocale, des oratorios de Perosi, le *Stabat Mater* de Pergolèse, *Chansons de Miarka* d'Alexandre Georges, *Olaf-Trigvason* de Grieg, la messe *di Papa Marcello*, des fragments de la *Passion* de Bach, *la Terre promise* de Massenet, les *Sept Paroles* de Haydn, etc.

La *Sociedade de musica de camara* inaugura ses concerts en 1899 et en donne annuellement de très intéressantes séries. Un de ses meilleurs titres de gloire est le concours ouvert en 1909 pour des compositions portugaises de musique de chambre, permettant de révéler des aptitudes jusqu'alors inaperçues dans cette spécialité artistique[2].

Notre situation personnelle dans cette société et la part que nous avons prise à sa fondation et que nous prenons encore à son fonctionnement nous empêchant d'apprécier avec indépendance les bienfaits résultant de cette initiative, nous nous limitons à citer la collaboration temporaire qu'apportèrent à cette société les artistes les plus remarquables.

Ce sont MM. Colaço, Moreira de Sá, Vianna da Motta, Pugno et Ysaye, Marix Loevensohn, Lucien Wurmser, Jacques Thibaud, Guilhermina Suggia, Cunha e Silva, Arthur De Greef, Oscar da Silva, Ernesto Maia, Mathieu Crickboom, Elsa Rüegger, Max Niederberg, etc., etc.[3].

On y a donné jusqu'à présent 76 concerts pour faire entendre les chefs-d'œuvre de la musique de chambre, tant anciens que modernes.

Le nombre des virtuoses portugais qui auraient des droits à figurer dans ce chapitre est par trop considérable pour que l'on n'ait pas à craindre de fâcheux oublis. Nous pensions cependant, malgré ce risque, en dresser une liste, quand nous nous sommes butés à un autre inconvénient non moins dangereux, celui de dégager notre jugement de toute influence extérieure, de façon à arrêter un choix absolument impartial.

Le compositeur, même s'il est vivant, a toujours ses œuvres, où l'on peut aisément contrôler les jugements de la critique, tandis que le virtuose est un astre qui passe et qui souvent, même dans ses relations avec les multitudes, se présente sous des aspects tellement fugitifs, que la critique même la plus impartiale devient alors hésitante et peu sûre d'elle-même.

Il y a pourtant trois concertistes portugais, à la réputation aujourd'hui universelle, dont on ne saurait taire les noms, sous peine de ne pas compléter ce travail.

Sur ceux-là les opinions ne se divisent point. D'ailleurs la consécration unanime des pays étrangers ne peut que renforcer et confirmer pleinement ce que nous pouvons dire d'eux.

Nous voulons parler des pianistes José Vianna da Motta et Arthur Napoleão et de la jeune violoncelliste Guilhermina Suggia.

Vianna da Motta est indubitablement l'honneur de la musique portugaise contemporaine. Comme beaucoup d'artistes que l'histoire a consacrés, il fut très précoce, tant comme développement d'intelligence que comme compréhension musicale. En effet, à 5 ans il reproduisait sur un petit harmoniflûte les morceaux qu'il entendait, à 7 ans il déchiffrait et improvisait sur les mélodies données.

Ce fut le roi Ferdinand et sa femme, la comtesse d'Edla, qui prirent sous leur égide le petit artiste

1. Il y a aussi la *Sociedade de Concertos e Escola de musica*, qui a organisé, non sans intérêt, quelques concerts de musique portugaise. Fondée en 1902, elle ne dura que quelques années.

2. Ouvrages primés :
Luiz de Freitas Branco, *Sonate* piano et violon (1er prix *cum laude*).
Julio Neuparth, *Quatuor* cordes (1er prix).
Rodrigo de Fonseca, *Quatuor* avec piano et *Sonate* piano et violon (deux accessits).
José H. dos Santos, *Quatuor* cordes (accessit).

3. Comme collaborateur effectif, la société en question engagea presque au commencement de son existence un violoniste espagnol de réel talent, M. Francisco Benetó.

génial. Ayant terminé ses études préparatoires, sous la direction du professeur Madeira et plus tard au Conservatoire de Lisbonne, il partit pour Berlin, où il travailla le piano et l'harmonie avec les frères Scharwenka.

En 1885 il habita Weimar, où il prit des leçons de Liszt pendant une année, étudiant aussi le contrepoint avec Muller-Hartung, directeur de l'Orchester-Schule. C'est cette même année qu'il donna son premier concert à Berlin, avec des *concertos* de Liszt et Saint-Saëns, sonate de Weber, etc.

En 1886 et 1887 il continua encore ses études avec Carl Schaeffer et Hans de Bülow; ces deux professeurs exercèrent une puissante influence sur notre artiste, en fixant définitivement ses qualités de virtuose et lui transmettant les différentes manières des plus célèbres compositeurs. De Bülow le considérait comme le premier de ses élèves et l'indiquait aux autres comme le seul modèle à suivre.

Vianna da Motta était donc à 19 ans complètement préparé pour exercer la profession spéciale que son tempérament lui imposait.

La description de ses succès de pianiste jusqu'à l'heure actuelle remplirait un volume. Il obtint les plus grandes ovations dans les principales villes de l'Allemagne, France, Russie, Danemark et des deux Amériques, sans parler du Portugal (Lisbonne, Porto, Coimbra, îles Açores, etc.), où il est toujours reçu avec les hommages dus à son beau talent.

Il interprète admirablement Bach, Beethoven et Liszt, de même que tous les classiques. Son jeu est plein de noblesse et d'esprit. Il ne descend jamais aux basses flatteries de certains artistes, qui guettent l'applaudissement à outrance, sans le moindre respect pour les œuvres qu'ils sont appelés à traduire. Son merveilleux mécanisme n'est pour lui qu'un moyen expressif comme tout autre, et non un but pour éblouir l'auditoire. Il trouve toujours, dans son exécution, la note juste, austère, passionnée ou douloureuse, suivant les états d'âme qu'il doit exprimer, mais sans jamais forcer cette note dans une intention moins légitime de vaniteuse satisfaction.

Avec ces qualités de race, doublées d'une science profonde et d'une érudition artistique vraiment rare, on comprendra facilement pourquoi sa carrière est si brillante et si pleine de triomphes.

Mais nous ne devons pas seulement l'envisager comme virtuose, car, comme compositeur, il a produit de très belles choses, — des mélodies pour chant, des morceaux de piano, un *quatuor* en *sol* majeur pour instruments à cordes, une sonate pour piano et violon, etc. Remarquons que, bien qu'il se soit définitivement fixé en Allemagne, il n'a jamais oublié la terre natale et lui consacra en maintes occasions plusieurs de ses belles œuvres.

Sa symphonie à grand orchestre, *A Patria*, et ses *Rapsodies*, *Scènes* et *Chansons* portugaises, pour piano et pour chant, en sont la meilleure preuve, constituant en même temps un excellent effort vers la vulgarisation de la musique nationale et surtout un excellent exemple de l'adaptation des formes savantes à l'art populaire[1].

Vianna da Motta connaît à fond tout ce qui a trait à son art de prédilection et a même sérieusement étudié tout le mouvement intellectuel de son siècle. Il fut le premier à faire des conférences en Allemagne sur la structure et l'esthétique des opéras wagnériens; il fit imprimer les leçons critiques que Hans de Bülow professa à Francfort[2]; il écrit dans plusieurs journaux d'art, etc.

Comme professeur, Vianna da Motta est entouré de toute la considération qui lui est due, et son conservatoire de Berlin est considéré comme un modèle pour le haut enseignement du piano.

Arthur Napoleão, actuellement propriétaire d'un important magasin de pianos à Rio-de-Janeiro, et par conséquent un peu éloigné de la pratique de son art, a été aussi un des charmeurs du clavier. Né à Porto, en 1843, il commença de très bonne heure la vie nomade du concertiste et conquit rapidement une renommée exceptionnelle. Comme le précédent, il appartint à la catégorie spéciale des « enfants prodiges » et fut promené par son père à travers les principales villes de l'Europe et des deux Amériques. Jusqu'à 26 ans il se voua exclusivement aux concerts, en parcourant les grandes villes et en cueillant partout les hommages dus à son talent prime-sautier et charmeur. Quand il s'établit à Rio, comme commerçant, il n'abandonna pas tout à fait sa vie d'artiste et connut encore tous les triomphes. Finalement, en 1907, la ville de Rio-de-Janeiro organisa en son honneur un grand festival jubilaire, commémorant le cinquantenaire du premier concert qu'il avait donné dans la capitale brésilienne. Dans la fête musicale réalisée à cette occasion, le maître portugais joua le *concerto* en *ré* mineur de Rubinstein, en déployant encore toutes ses belles qualités de grand virtuose. Dans son bagage de compositeur (pas moins de 90 publications) on trouve des fantaisies pour piano, des mélodies pour chant, des hymnes, des marches, des morceaux symphoniques, un drame lyrique : *O remorso vivo*, des études pour piano, etc.[3].

Pour ce qui regarde Mlle Suggia, dont l'envergure artistique ne saurait se comparer du reste à celles des concertistes précédents, nous n'aurons que deux mots à dire, d'autant plus que, prédestinée par les plus brillants débuts à une carrière exceptionnellement glorieuse, elle ne se fait plus entendre en public depuis quatre ans.

Élève de Julius Klengel et douée d'un talent fascinateur, elle parcourut les principales villes de l'Europe, en se faisant applaudir partout. Cette exquise violoncelliste se distingue par un instinct très sûr et par un remarquable charme, tant dans le son qu'elle tire de son instrument, que dans sa brillante et expressive exécution.

Nous terminerons ce chapitre par l'énumération des principaux concertistes étrangers qui se sont produits en Portugal, à partir du célèbre Liszt.

Si l'on songe que c'est à ces artistes que nous devons une bonne partie de l'enseignement pratique de la musique pendant le dernier siècle, cette liste ne sera pas sans intérêt.

1. C'est seulement depuis peu d'années qu'on s'occupe du grand problème de la nationalisation de notre musique, et encore l'enthousiasme pour ce beau projet nous semble-t-il bien modéré.

A peine si ce *mouvement nationaliste* remonte à vingt ans, et nous devons le circonscrire dans les ouvrages suivants : les deux opéras de Noronha et Keil, *O Arco de Sant' Anna* et *Serrana*, les travaux de Vianna da Motta, les rapsodies sur des motifs populaires de Marques Pinto, J.-F. Arroyo, Hussla et Oscar da Silva, les *fados* de Colaço, quelques œuvres de João Arroyo, les opérettes de Cyriaco de Cardoso et des petites compositions de peu d'importance.

2. *Nachtrag zu Studien bei Hans von Bülow* (chez Luckhardt).

3. Pour tous les détails concernant la biographie de ce remarquable musicien, on peut consulter : Sanches de Frias, *Arthur Napoleão, sua vida e arte* (Lisbonne, 1913).

La voici donc, réduite aux seules célébrités :

1845. — Franz Liszt.
1849. — Cesare Casella, violoncelle.
Antoine de Kontsky.
1850. — Oscar Pfeiffer, piano[1].
1852. — Louis Eller, violon.
1854. — Camille Sivori.
1855. — Léon Jacquard, violoncelle.
1856. — Sigismond Thalberg.
1858. — Eugène Vivier, cor[2].
1860. — Max Bohrer, violoncelle.
1863. — Oscar de la Cinna, piano.
1864. — Andrés Parera, flûte.
1873. — Gaetano Braga, violoncelle.
1879. — Teobaldo Power, piano.
1880. — C. Saint-Saëns[3].
Pablo de Sarasate.
Annette Essipoff, piano.
1881. — Giovanni Bottesini, contrebasse.
Anton Rubinstein.
Sophie Menter, piano.
1882. — Jésus de Monasterio et son quatuor.
Felice Lebano, harpe.
David Popper et Emile Sauret.
1887. — Materna, Stepanoff et Neusser.
1895. — America Montenegro, violon.
1896. — Sarasate et Berthe Marx.
1899. — Pablo Casals.
1901. — Jacques Thibaud.
Nikisch avec son orchestre.
1902. — Marix Loevensohn, violoncelle.
Casals et Bauer.
1903. — Colonne avec son orchestre.
Thibaud et Wurmser.
Teresa Carreño, piano.
1904. — Joaquim Malats, piano.
Emil Sauer, piano.
Raoul Pugno et Eugène Ysaye.
Clotilde Kleeberg.
Jan Kubelik.
Maria Gay, chant.
1905. — De Greef, Crickboom et Rüegger.
Quatuor Schörg.
Cesar Thomson.
Ferrucio Busoni et Fritz Kreisler.
1906. — M[lle] Palasara, chant.
Chevillard avec son orchestre.
André Hecking, violoncelle.
Elisa Kutscherra, chant.
Quatuor Casadesus (instruments anciens).
Quatuor Hayot.
Franz von Vecsey, violon.
Edouard Risler.
Ignace Paderewski.
Waefelghem et Papin (instr[ts] anciens).
Ruggero Léoncavallo.
Lorenzo Perosi.
Umberto Giordano.
Louis Frölich, chant.
Konrad Ansorge.
Wanda Landowska.
Léon Salzedo.
Ina Littell.
1907. — Alfred Cortot.
Jeanne Raunay, chant.
Mathieu Crickboom.
Geneviève Dehelly, piano.
Juliette Laval, violon.
Adèle Clément, violoncelle.
Henriette René.
1908. — Canuto Beréa.
Ricardo Viñes.
Suzanne Dessoir, chant.
R. Strauss avec l'orchestre de Berlin.
Suzanne Cesbron.
M[me] Jeisler, violoncelle.
1909. — Emile Mendels.
Louis Caffaret.
Ch. Van Isterdael.
H. de Vogel.
Paola Frisch, chant.
Société des instruments à vent.
Lucyle Panis, chant.
Harold Bauer.
1910. — Edouard Nanny.
Edouard Garès.
Georges Pitsch.
Lazare Lévy.
Orchestre philharmonique de Munich.
M. Plamondon.
Louis Bas.
Renée Chemet.
Orchestre symphonique de Madrid.
Quatuor Lejeune.
1911. — Jan Reder, chant.
Auguez de Montalant.
Louis Delune et M[me] Delune.
Yvette Guilbert.
Ida Réman, chant.
J. Boucherit.
Maria Carreras, piano.
Adolph Börschke, piano.
Lucie Caffaret.
1912. — Quatuor Chaumont.
Louis Fournier.
Armand Ferté.
M[me] Mellot-Joubert, chant.
M[lle] J. Blancard.
Antonio Sala.
Georges Enesco.
Jane Bathori, chant.
1913. — Charles Clark, chant.
Gordon Campbell.
Trio Crickboom.
M[me] Wurmser-Delcourt.
Waldemar Lutschg.
Quatuor vocal, de Paris.
Angélique de Beer.
Madeleine Tagliaferro.

---

1. Il revint en 1881. Beaucoup d'autres artistes que nous citons dans la liste sont revenus à plusieurs époques; pour abréger, nous les mentionnerons seulement à la date de leurs débuts à Lisbonne ou à Porto.

2. Avec cet excentrique personnage se passa un fait curieux. Le comte de Farrobo l'ayant invité à une de ses soirées au théâtre de Larangeiras, il se présenta en effet et joua quelques morceaux de son répertoire. Le concert fini, le noble amateur lui offrit une superbe épingle en diamants, que Vivier accepta; mais le lendemain il envoya au comte la carte suivante, signée par son secrétaire : « M. Vivier n'accepte jamais de cadeau, quelque joli, quelque gracieux qu'il soit; son prix est de mille francs pour se faire entendre dans une soirée particulière. Lisbonne, 31 mai 1858. »

Le comte, au reçu de ce billet original, lui fit répondre dans les termes suivants : « M. le comte de Farrobo vous envoie un bon de mille francs sur son banquier, en vous priant de gratifier votre valet de chambre du cadeau que vous avez refusé. Lisbonne, le 7 juin 1858. »

3. C'est en 1914 que nous avons eu pour la dernière fois l'occasion d'applaudir à Lisbonne le célèbre maître français.

Musique populaire.

Nous avons déjà avoué ailleurs[1] les difficultés considérables que tout chercheur doit rencontrer quand il s'agit de définir la vraie situation actuelle de la musique populaire en Portugal, les études folkloristes n'existant en ce pays qu'à l'état embryonnaire.

On a réuni partout, ou par l'initiative des critiques et des musiciens, ou par celle des gouvernements, la collection des chansons authentiques du peuple, qui est non seulement le miroir fidèle du lyrisme populaire, dans toute sa simplicité originale, mais aussi et surtout la source inépuisable de tout le mouvement national de la musique de chaque pays.

Il est hors de doute qu'on essaya souvent de recueillir les naïves cantilènes du peuple portugais, dont certaines sont d'une extrême beauté; mais ces recueils, faits plutôt dans un but commercial qu'artistique, ne peuvent fournir à l'investigateur qu'une bien faible garantie. En tout cas, ce sont des matériaux qu'on ne doit pas complètement dédaigner, des documents qui font tout au moins connaître le caractère de la chanson nationale et peuvent par conséquent, malgré leur peu de solidité, servir de base à l'étude de cette importante question.

Les principaux recueils de ce genre que nous connaissons sont : *O Jornal de Modinhas com acompanhamento de cravo*, par F.-D. Milcent (1792), *Album demusicas nacionaes Portuguesas*, par J.-A. Ribas (1857); *Musicas e Canções populares colligidas da tradição*, par A.-A. das Neves e Mello (1872); *Canções populares da Beira*, par P. Fernandes Thomaz (1896); *Cancioneiro de musicas populares*, par Gualdino de Campos et Cesar das Neves (1896-1898); *Tojos e Rosmaninhos*, œuvre posthume d'Alfred Keil[2]; et, publié tout dernièrement, *Velhas canções e romances populares portuguezes*, par P. Fernandes Thomaz (1913), dont la préface de M. Antonio Arroyo est un travail absolument remarquable sur la chanson portugaise.

Le *Cancioneiro*, qui est le plus volumineux de tous (trois volumes) et le plus consulté actuellement, n'obéit pas exclusivement aux exigences folkloristes; il contient de nombreuses pièces qui n'appartiennent pas à la muse populaire, des hymnes, des chansons en vogue, des cantilènes anciennes et jusqu'à des morceaux de musique étrangère, popularisés en Portugal, mais qui n'ont rien à voir avec les études du folklore.

Il faudrait donc tout d'abord, et ce serait un long travail, faire une sélection éclairée, puis une profonde analyse et une étude comparative des simples et charmantes monodies portugaises.

A combien de courants divers peut avoir obéi, tout le long des siècles, cette mélodie, monotone et souvent dolente, qui définit si nettement l'âme populaire portugaise?

La longue et glorieuse histoire de ce petit pays est trop agitée, trop mouvementée dans ses relations extérieures, pour qu'on ne doive pas se rendre compte d'une multitude de circonstances, nées du dehors, qui durent influencer progressivement l'esprit, la mentalité du peuple et par conséquent l'élaboration si variée de son langage musical.

Peuples victorieux et peuples vaincus ont dû laisser tour à tour dans les naïves chansons d'autrefois des traces qu'on ne saurait effacer et qu'on pourrait bien souvent reconnaître.

Les jongleurs provençaux, les troubadours bretons et béarnais, les Maures, les Espagnols et jusqu'aux nègres d'Afrique ne concoururent que trop à cette lente endosmose, où les molécules les plus essentielles se confondirent peu à peu dans le cours des siècles de la façon la plus décisive.

En outre, le long commerce spirituel entre l'Église et le peuple, la communauté si longtemps irrévérencieuse de leurs chants respectifs fut encore un puissant germe, sinon d'éclosion, au mois de transformation du lyrisme populaire.

On a beaucoup parlé de l'influence des traditions arabes sur le sol portugais, et il est certain que, notamment dans le Midi, les peuplades musulmanes qui habitèrent si longtemps la péninsule ibérique laissèrent des vestiges assez vifs de leurs usages, de leur langue et de leur chant. Beaucoup d'écrivains pourtant se sont mépris sur l'importance et l'extension de l'influence arabe sur la musique portugaise. Les chansons espagnoles, aux tonalités ondulantes, aux rythmes fugitifs, brodées souvent de capricieux ornements, ont une parenté beaucoup plus étroite avec le chant traditionnel de ce peuple nomade et aventurier.

Sauf dans quelques rares chansons des provinces méridionales, la mélodie populaire portugaise telle qu'on la connaît aujourd'hui n'a rien de commun avec les mélopées arabes.

Elle est simple et naïve dans la forme, carrée et claire dans le rythme, persistante et souvent monotone dans la tonalité, légèrement mélancolique même quand elle peint la raillerie ou la joie.

Il paraît donc que le sentiment national opéra un triage à travers tous les éléments étrangers qui l'entouraient et que, sauf la répétition des formules, qui est un des caractères de la musique orientale, mais dont presque tous les chansonniers populaires se sont imprégnés, il voulut conserver certaines qualités fondamentales qui lui sont propres et exclusives.

Voyons donc quels sont les moyens employés par notre peuple pour extérioriser sa muse.

Nous avons parlé souvent de la *modinha*, sorte de romance à demi populaire, qui s'est tout à fait aristocratisée pendant le XVIII[e] siècle, et qui, s'étant enracinée au Brésil, est tombée aujourd'hui, en Portugal, dans le plus complet des oublis.

Une des chansons les plus usitées, surtout dans le nord du pays, est la *chula*, que l'on considère comme le type classique de nos musiques populaires. C'est une chanson chorégraphique, comme un grand nombre de celles qu'on chante en Portugal; elle est faite en mode majeur, et la division en est binaire.

On accompagne habituellement la *chula* avec des violons, des guitares, un tambour, un triangle, quelquefois aussi avec une flûte ou une clarinette.

Chaque strophe, très souvent chantée en fausset, est suivie d'une espèce de ritournelle confiée aux instruments, qui y introduisent un grand nombre de variantes et de bizarres broderies.

Le mouvement spécial de la danse qui accompagne la *chula* permet aux chanteurs d'improviser des vers, en forme de tenson ou dispute très animée, où les gars du village lancent des propos d'amour aux

1. *Chansons et Instruments*, ouvrage cité.

2. Cet intéressant recueil de chansons de la province de Beira est orné de 57 précieux dessins signés par M. Keil, qui est aussi l'auteur des poésies. Il nous apparaît donc, dans sa dernière œuvre, sous le triple aspect de musicien, poète et peintre.

belles paysannes et gratifient leurs rivaux de mots piquants.

On emploie souvent ce dialogue poético-musical dans les *serões* ou *serãos* (veillées), qui rendent moins monotones certains travaux d'agriculture.

Le chant est une habitude quotidienne chez les gens du nord du pays, où les travaux de la campagne sont souvent accompagnés de chansons; mais quand ils s'interrompent pour le repos du dimanche ou pour les fêtes religieuses (*romarias*), dont en province on est assez friand, la chanson dansée fait alors les frais de tous les amusements populaires et caractérise plus spécialement sa turbulente et naïve gaieté.

Les danses sont sautillantes et joyeuses et durent des heures et des heures; les jambes voltigent, les pieds bondissent, les bras s'arrondissent, les doigts craquent, imitant les castagnettes, et la chanson ne cesse pas. C'est vraiment un spectacle très original, où l'on ne sait ce qu'on doit admirer le plus, de l'endurance, de la vigueur ou de la franche gaieté.

La *chula* n'est pas la seule chanson accompagnée de danse, car la plupart de celles de cette région sont inséparables de rondes et pas chorégraphiques plus ou moins compliqués. La *caninha verde*, dont on attribue vaguement l'origine à la légende de Pan et Syrinx, peut être considérée comme le type prédominant de la danse populaire portugaise.

Le *vira*, le *malhão*, les *marrafas*, sont, avec la *caninha verde*, les danses les plus goûtées.

Les danses hiératiques, mythologiques et guerrières nous apparaissent de temps en temps comme une réminiscence soigneusement conservée par le peuple à travers les âges. La danse des *paulitos* (petits bâtons) est une de celles qu'on n'a jamais oubliées et qu'on cultive encore tout au nord du pays, dans la petite ville de Miranda. Elle simule plusieurs évolutions guerrières des temps classiques et se distingue par des mouvements très vifs, composant plusieurs figures, d'après un programme préalablement arrêté.

Les *danças de roda* (rondes) et les *bailhos* (sorte de ballets) sont, tout au contraire, des danses libres, où garçons et filles se donnent la main, dans la joie de secouer momentanément le joug du travail et d'oublier les petits soucis de la vie quotidienne[1].

Parmi les instruments, c'est la guitare, sous le nom de *viola*[2], qui est l'accompagnement obligé de la chanson et de la danse portugaise dans les provinces qui ont su conserver plus respectueusement les traditions, et c'est avec elle que les *cantadores* (chanteurs) les plus en renom remportent leurs plus éclatantes victoires rustiques.

C'est l'instrument par excellence, mais nous voyons encore figurer dans la musique populaire les instruments suivants.

C'est d'abord la *rabeca chuleira*, qu'un paysan assis sur un tonneau fait résonner en d'interminables variations, pendant qu'on foule la vendange ou que se font les autres travaux de la fabrication du vin; c'est une espèce de violon grossier, ne différant du violon ordinaire que par le manche, beaucoup plus court.

Des autres instruments qui sont employés par le peuple dans les provinces septentrionales du pays, il y a très peu de chose à dire.

La *gaita de folles* (cornemuse), dont la présence chez nous s'explique par le voisinage de l'Espagne, est très usitée dans la province de Tras-os-Montes, à côté de la grosse caisse et du tambour[3]. Elle essaya même de s'étendre à tout le royaume, et naguère encore on l'entendait dans la capitale, au jour de la fête des Rois, trônant dans les cabarets pour l'amusement des buveurs, ou se promenant dans les rues pour attirer les sous des passants.

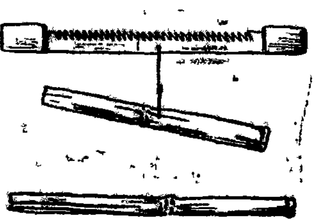


Fig. 356. — Reque-reque.

Un instrument assez singulier dans sa rusticité barbare est le *reque-reque*. C'est un morceau de bois dentelé, sur lequel on frotte vivement un roseau, où l'on a ménagé des entailles servant à en augmenter la sonorité[4]. Il est hors de doute que ce *reque-reque* nous vient en droite ligne des nègres d'Afrique.

Parmi les instruments vulgaires, qu'on a modifiés chez le peuple, et à côté de la *viola chuleira*, qui est justement dans ce cas, on pourrait placer la mandoline, fabriquée en Portugal avec le fond plat; un petit tambourin de pas plus de 35 centimètres de circonférence, qu'on joue avec une seule baguette, et une flûte d'une seule clef, qu'on joue à l'envers, c'est-à-dire avec le corps de l'instrument placé du côté gauche.

Mais si nous voulons connaître le comble de l'extravagance en matière musicale, il faut avoir eu le malheur d'entendre un *Zé Pereira*, assemblage infernal d'un grand nombre de grosses caisses et tambours qui, à la tête des processions, engagent les campagnards à s'incorporer dans la fête. Cette espèce d'orchestre abracadabrant est, à ce qu'il paraît, d'au-

1. *Deux ouvrages de M. Alberto Pimentel, A Triste Canção do sul* (1904) et *As Alegres Canções do Norte* (1905) sont très intéressants à consulter pour tout ce qui regarde la musique populaire.

La *Historia do Fado* de Pinto de Carvalho est aussi une monographie très curieuse sur cette chanson populaire, qui est la plus vulgarisée de toutes, surtout à Lisbonne et Coimbra.

2. Elle est déjà connue de nos lecteurs, car nous en avons fait une description dans la première partie de ce travail.

Ajoutons seulement que le plus petit modèle, *cavaquinho* ou *braguinha*, n'est que très peu employé sur le continent et s'accorde ainsi :



dans les îles portugaises, dont sont également originaires le *rajão* et la *viola michaelense*.

Adrien Balbi, dans son *Essai statistique*, en attribue l'origine au mulâtre Joaquim Manuel, assurant qu'il était d'un grand talent sur cet instrument minuscule; cependant nous ne voyons pas ce fait confirmé par d'autres auteurs.

La *viola michaelense*, guitare de l'île de Saint-Michel (Açores), est une des plus grandes et plus belles variétés de la guitare. Voici son accord :



On la joue avec l'ongle du pouce de la main droite, en pinçant toutes les *cordes à la fois*. C'est ce qu'on appelle en portugais *rasgar* ou *rasguear*.

3. Le fac-similé ci-contre, reproduisant un tableau de l'excellent peintre portugais José Malhôa, nous montre en effet la réunion bizarre de ces trois instruments et les types pittoresques des acteurs de cette scène rustique.

4. L'exemplaire de notre collection possède deux roseaux, le *fabricant* ayant déclaré qu'avec ce *perfectionnement* on pouvait jouer tous les morceaux de musique existants! Il voulait dire sans doute qu'on pouvait tout accompagner, chaque roseau produisant un timbre différent.

On place le reque-reque à l'épaule comme un violon.

tant plus grandiose et solennel que le nombre d'instruments est plus considérable[1].

Constatons pourtant qu'à côté de cette surabondance instrumentale nous apparaît quelquefois un peu de musique pure, surtout dans les provinces du Nord et dans celle d'Alemtejo.



Fig. 357. — Le *Zé Pereira*, tableau de J. Malhôa.

Il y a même des cas assez nombreux où le chant figure sans aucun accompagnement instrumental.

Dans les *romarias* du haut Minho, des chœurs à grand nombre de voix sont improvisés souvent par les *moças* (jeunes filles), qui donnent la ritournelle à une des leurs faisant les solos.

Parfois aussi, dans certaines bourgades, s'organisent des chœurs d'enfants, qui s'appellent *votos* et *clamores* et qui accompagnent une sorte de pèlerinage en honneur d'un saint quelconque ou pour l'accomplissement de certains vœux dévots.

Ces chants collectifs sont en général d'une grande beauté et d'un effet vraiment saisissant. Suivant d'anciennes traditions, non encore perdues en beaucoup d'endroits, le peuple prête le concours de son chant aux processions religieuses et spécialement à celles que l'on fait pour porter les sacrements aux infirmes et moribonds.

Nous décrivons ailleurs[2] en ces termes la vive émotion que ces chants nous ont causée : « L'habitude d'accompagner pendant la nuit le saint sacrement aux moribonds persiste en plusieurs villes de province. Il y a quelques années, nous-même, à Vizeu, avons assisté à cette scène émouvante, et nous nous souviendrons toujours de l'impression profonde que nous a causée la masse du peuple qui suivait le prêtre, en entonnant lamentablement le *Benedictus*, dans l'ombre d'une nuit pluvieuse et morne. C'est quelque chose de navrant qu'on n'oublie jamais. »

Comme chansons collectives, les *janeiras* et les *maias* ont surtout le mérite de leur ancienneté, tout en se destinant à célébrer des fêtes spéciales de l'année, comme le faisait autrefois le paganisme. Des bandes de campagnards se réunissent et parcourent les rues du village, en chantant une espèce de sérénade sous les fenêtres des personnages les plus importants et dans le but d'attirer leur générosité. La sérénade en question appartient, comme maintes chansons collectives du peuple, à la catégorie des chants à ritournelle, celle-ci étant réalisée par le chœur, et le solo étant entonné par un des meilleurs chanteurs de la bande.

Aux alentours de Coimbra, la ville universitaire, les *tricanas* (paysannes) préfèrent de beaucoup la musique chantée à la musique instrumentale; on y entend souvent des chansons chorégraphiques vraiment belles, la *farrapeira*, l'*estaladinho*, le *malhão*, etc.

Les chants d'Alemtejo surtout ont un grand charme, et se distinguent par une tonalité vague, par le caractère plaintif de la mélodie et par la bonne exécution de l'ensemble. La façon dont la composition est généralement exécutée n'est pas sans intérêt. Des voix de femme exposent la moitié de la mélodie, complétée par la réunion de toutes les voix, chantant en tierces et octaves; puis, pour la seconde strophe, les femmes seules reprennent la mélodie; finalement, s'accordant en tierces et octaves, quelquefois en sixtes, le chœur répète l'air à partir du commencement.

Cette harmonie primitive, improvisée d'instinct, lancée par des voix juvéniles et fraîches, à la tombée de la nuit, a quelque chose de religieux et de solennel, qui ressemble vaguement aux hymnes calvinistes.

Malheureusement, le peuple oublie à dessein les vieilles chansons et les vieilles danses traditionnelles, qui étaient pour ainsi dire la force vive de l'âme populaire. Les instruments même les plus typiques se cantonnent en certaines provinces, deviennent de plus en plus rares et seront bientôt peut-être appelés à disparaître tout à fait.

L'*adufe*, dont nous avons déjà parlé, est dans ce cas, et, sauf dans les provinces de Tras-os-Montes et Beira, on ne le rencontre presque plus.

C'est l'accordéon allemand, au son nasillard et vulgaire, que certains villages acceptent par trop complaisamment et qui trop souvent remplace les instruments nationaux.

Cette absurde habitude ainsi que le nombre croissant des *philarmonicas* sont les principales causes de l'anéantissement progressif de la vraie musique du peuple.

La *philarmonica* est une bande de musiciens dressés *ad hoc* et recrutés parmi les gens du village qui montrent le plus d'aptitudes ou de patience pour apprendre un instrument.

La composition de ces bandes est semblable à celle des musiques militaires, mais presque toujours avec un nombre restreint de musiciens; l'exécution, comme on doit bien le supposer, reste généralement au-dessous du médiocre.

Dans un pays où l'on peut dire que le chant orphéonique, dûment réglementé, n'existe pas, la *philarmonica* devient en effet une nécessité, et nous ne saurions en blâmer la vulgarisation[3], sauf dans le cas spécial où elle s'oppose, par le fracas exagéré, à la musique caractéristique de chaque province. Et cette opposition est d'autant plus absorbante et

1. On raconte qu'en 1892, à Amarante, petite ville de la province de Douro, 114 joueurs de *zabumba* (grosse caisse) furent invités à prendre part à la fête de *S. Gonçalo*. Heureusement que de cette puissante armée d'un nouveau genre il ne s'est présenté que 97 exécutants dirigés par un tambour-major, lequel, prenant la tête de la bande, un énorme bâton à la main, marquait avec de grands gestes la mesure et le rythme à son bruyant bataillon.

2. *Chansons et Instruments.*

3. Pour ne parler que du district de Lisbonne, on n'en compte pas moins de 150. Beaucoup de villages en ont au moins deux, représentant chacune un parti politique local; de là de fréquentes luttes, qui se terminent souvent par de sanglantes bagarres.

néfaste, qu'elle attire peu à peu le regrettable parasitisme des valses et des polkas, dont les jeunes villageois deviennent de plus en plus fous.

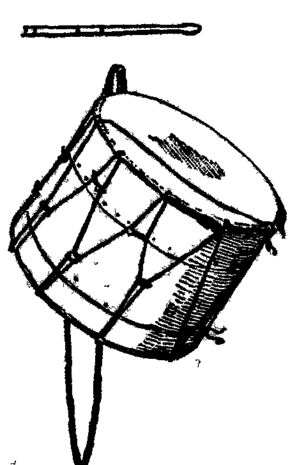


Fig. 358. — Tamboril et gaita.

La *philarmonica*, avec son cortège de pots-pourris d'opérette, de pas redoublés et de fragments de revue, domine surtout dans nos provinces du Sud, et spécialement dans le voisinage des villes les plus populeuses, ou dans ces villes mêmes. Tout au plus si nous trouvons encore quelques instruments typiques à demi perdus dans les montagnes ou dans les contrées les plus lointaines et sauvages.

Dans les plaines ensoleillées de l'Alemtejo, on trouve surtout le *tamboril* et la *gaita* (tambourin et galoubet), dont on joue comme en Provence, mais qui sont, spécialement le tambourin, assez dissemblables comme forme. Le tambourin, beaucoup plus court que son similaire provençal, est grossièrement fabriqué, et la *gaita*, façonnée au tour et capricieusement ornée de gravures, n'a que trois trous et produit les notes suivantes :



qui sont, dans l'exemplaire que nous possédons, passablement fausses[1].

Dans la province la plus méridionale de notre continent, l'Algarve, se trouvent de beaux spécimens de musique populaire, qui ne font pourtant oublier ni les danses gaies du Nord ni les chœurs exquis d'Alemtejo et autres provinces. Le matériel instrumental y est assez pauvre et surtout ne présente aucune nouveauté, en dehors de l'*adufo*, qu'il ne faut pas confondre avec l'*adufe*[2] et qui n'est qu'une curiosité sans intérêt artistique.

Dans les provinces du Midi, ce qu'il y a de plus intéressant à étudier en fait de musique populaire est le *fado* comme chanson, et la *guitarra* comme instrument. Un fait curieux est que, étant considérés tous les deux comme les éléments les plus importants et les plus vulgarisés de la musique portugaise, ils soient relativement assez modernes, ou au moins absolument inconnus dans l'histoire ancienne de la musique nationale. Une autre circonstance non moins singulière est *qu'ils sont nés*, la chanson autant que l'instrument, au centre même de la civilisation portugaise, à Lisbonne en un mot, et qu'ils ont rayonné de là, assez piètrement du reste, vers les autres villes et provinces du pays.

Nous avons toutes les raisons de supposer que le *fado* n'était pas connu avant 1840[3], et on croit qu'il aura été inspiré un peu par l'amoureuse *modinha*, un peu par le vibrant *fandango* espagnol, assez popularisé dans les provinces limitrophes de l'Espagne. On le dit aussi le successeur de la *xacara*, vieille pièce narrative et sentimentale d'origine arabe, ou du *lundum*, danse africaine de caractère lascif. Mais ce sont de pures hypothèses, qu'on ne peut nullement transformer en doctrines.

La chanson du *fado* définit assez justement le tempérament musical du peuple portugais ; elle est doucereuse et chagrine, fataliste et sensuelle, monotone et même maladive. Elle se divise musicalement en périodes d'une carrure désespérante, toujours huit mesures, subdivisées en deux membres égaux de deux dessins chacun. La formule harmonique se réduit aux seuls accords de la tonique et de la dominante, deux mesures pour chaque accord, ne s'éloignant que très rarement de cette simplicité pour admettre l'accord parfait du quatrième degré, comme préparation de la cadence.

Dans sa forme poétique, le *fado*, tel qu'on le chante chez le peuple, obéit aux vieux moules : le refrain en quatrains et la glose en dizains ; mais le *fado* littéraire admet le remplacement du dizain par le quatrain.

On accompagne généralement le *fado* avec une *guitarra* et un *violão*[4] ; s'il n'y a pas de chanteur, c'est alors un autre joueur de *guitarra* qui prend la place de soliste et déploie quelquefois une virtuosité extraordinaire et un luxe de variations vraiment étourdissant[5].

Nous sommes sûr que la vraie origine de la *guitarra* est dans le cistre ; c'est du moins l'instrument qui, sauf par la longueur du manche, ressemble davantage à la guitare portugaise, surtout dans les modèles les plus anciens de celle-ci. Le fond est plat, comme dans le cistre ; la caisse est pareille, et, jusqu'aux cordes doubles métalliques et à l'appareil des chevilles que l'on voyait anciennement dans la guitare nationale, les deux instruments se ressemblent tellement que, si l'on ne peut leur garantir sans conteste une même origine, du moins doit-on leur attribuer la plus étroite parenté.

Comme confirmation de cette assertion, il faut dire encore que dans la méthode d'Antonio da Silva Leite, publiée en 1796, et la première qui existe pour l'instrument national, on recommande la maison Simpson, de Londres, comme étant celle qui excellait

1. M. F. Vidal, dans sa monographie sur le *Tambourin*, cite des endroits de l'Italie où cet instrument est employé avec le galoubet, ignorant sans doute l'usage qu'on en fait dans la péninsule hispanique.

2. « La *ronca*, qu'on appelle *adufo* dans la province de l'Algarve, où elle est également connue, consiste en un vieux pot dont l'ouverture est couverte par une peau de lapin, solidement attachée par des ficelles au bord du récipient ; on perce un trou au milieu de la peau et on y frotte un petit bâton enduit de cire, ce qui produit, personne n'en doutera, une sonorité dont le charme est assez restreint. On s'en sert quelquefois (ô divine Muse !) pour accompagner des chansons... religieuses ! » (*Chansons et Instruments.*)

3. *Dans tous les dictionnaires que nous avons consultés, de publication antérieure au milieu du* XIX*e siècle, le mot* fado *n'existe pas, dans le sens qui nous occupe.*

4. *Violão* est grammaticalement l'augmentatif de *viola* (guitare) ; on confond souvent ces deux noms dans la pratique, mais le *violão* n'est autre que la guitare espagnole, qui est plus grande, tandis que la *viola*, instrument exclusivement portugais, est de dimensions moindres et est montée avec des cordes métalliques, comme nous l'avons dit.

5. De tout temps on a compté, sur cet instrument, d'excellents virtuoses. On peut principalement citer Manuel José Vidigal, qui vivait à la fin du XVIIIe siècle et qui faisait la joie des soirées et des concerts ; João Maria dos Anjos, qui a publié une méthode pour *guitarra*, et beaucoup d'autres.

La guitare proprement dite a eu aussi ses célébrités, parmi lesquelles un amateur, Jose Doria, qui jouait admirablement le *fado* et en improvisait des variations les plus capricieuses.

dans la fabrication de la *guitarra*, et c'est un fait connu qu'au XVIIIe siècle les meilleurs cistres venaient d'Angleterre.

Nous ne croyons donc nullement à l'origine immédiate de l'Orient, qu'on a souvent attribuée à l'instrument portugais.

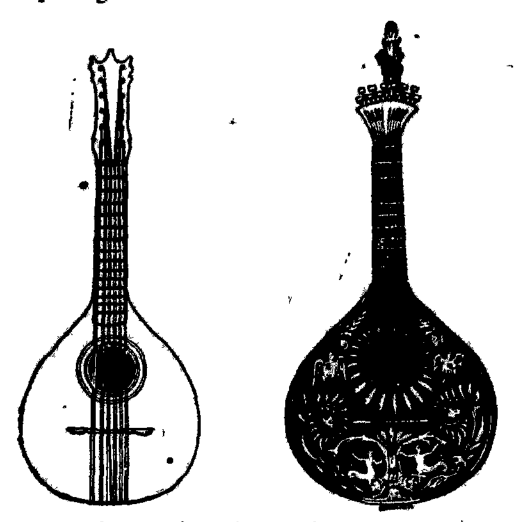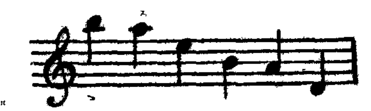


FIG. 359 et 360. — *Guitarras* (cistres portugais).

Vers la fin du XVIIIe siècle, la *guitarra* était non seulement dans les mœurs du peuple, mais elle jouissait déjà, comme actuellement, d'une certaine faveur parmi les gens bien placés. Les nombreux élèves de Silva Leite, dont il parle dans sa méthode, en sont une preuve.

Il n'y a pas lieu de faire ici une description détaillée de cet instrument typique du Portugal, les deux gravures que nous présentons nous paraissent suffisantes pour donner une idée du modèle populaire, comme du modèle riche qu'on fabrique aujourd'hui. Nous nous contenterons donc d'en indiquer l'accord, qui, chez Silva Leite, se compose des notes suivantes :



Actuellement on emploie l'accord suivant, pour accompagner le *fado* :



La mise en vibration des cordes se produit avec les ongles, mais presque jamais avec le plectre ou médiator qu'on emploie pour les mandolines.

Remarquons, en terminant, que la *guitarra* possède une sonorité douce et pénétrante et qu'elle se prête, mieux que tout autre instrument populaire de quelque pays que ce soit, à toutes les facilités de l'exécution et à toutes les exigences de la virtuosité; ceci explique pourquoi elle figure avec tant d'honneur dans l'histoire de la musique portugaise.

Nous avons passé une rapide revue des phases diverses de la vie musicale du pays; nous avons révélé l'existence de beaucoup de talents oubliés ou inconnus et les heureuses qualités d'imitation qui ont distingué plusieurs; nous avons montré la soumission presque continuelle aux influences étrangères, même les plus déraisonnées, de tant de beaux éléments épars, nous avons vu comment, en maintes occasions, ces influences étouffèrent si malencontreusement la manifestation du sentiment national dans ses aspirations les plus saines et les plus nobles; nous avons dénoncé, finalement, avec amertume, mais non sans fermeté, les méfaits et les routines des écoles, et surtout l'abandon odieux des gouvernements pour tout ce qui regarde le développement rationnel et progressif de l'art musical.

Nous croyons aussi qu'on pourra, en lisant ce travail, évaluer le degré d'aptitude tout à fait remarquable de la race portugaise pour toutes les manifestations de la musique et la possibilité pour l'art national de conquérir, dans un délai plus ou moins long, cette indépendance et cette élévation qui sont l'honneur des nations avancées.

Puisse ce bon mouvement se produire bientôt, et puisse le Portugal prendre, en ce recoin de son intellectualité, le rang auquel ses hautes facultés d'esprit et de cœur lui donnent droit!

MICHEL'ANGELO LAMBERTINI, 1914.